

ANTROPOLOGÍAS DEL ARTE EN TIEMPO PRESENTE: UNA APROXIMACIÓN DESDE SUS NUDOS PROBLEMÁTICOS

Anthropologies of Art in the Present Time: an Approach from its Problematic Knots

CARLA PINOCHET*

Fecha de recepción: 20 de mayo de 2019 – Fecha de aprobación: 10 de junio de 2020

Resumen

Este artículo ofrece una mirada a las antropologías del arte poniendo atención en los modos en que las tensiones que la han constituido históricamente adquieren forma contemporánea en los desarrollos de América Latina. Se propone una revisión de sus principales aspectos –su lugar de enunciación, su objeto de estudio, sus principales modelos teóricos– desde un enfoque que atiende a sus desafíos y contradicciones en cuanto vías productivas para la reflexión. Finalmente, se discute una de las temáticas centrales de los estudios sociales del arte –la profesionalización del campo artístico– a la luz de los hallazgos de una investigación en curso y de los aportes de los artículos incluidos en el presente dossier temático.

Palabras clave: antropología; arte; campo artístico.

Abstract

This article aims to offer an approach to the anthropologies of art, observing the ways in which its historical tensions are updated in contemporary developments from Latin America. It proposes a review of its main aspects (its place of enunciation, its object of study, its main theoretical models) from a perspective that addresses its challenges and contradictions as productive paths for reflection. Finally, one of the central themes of Social Studies of Art—the professionalization of the artistic field—is discussed in the light of the findings of a research in progress and the contributions of the articles included in this thematic dossier.

Keywords: anthropology; art, artistic field.

* Dra. en Antropología. Académica Universidad Alberto Hurtado. Artículo enmarcado en el proyecto FONDECYT de Iniciación N° 11170319: “Prácticas de ocio y trabajo cognitivo: Un estudio de los sectores creativos, artísticos e intelectuales”. Investigadora Responsable: Carla Pinochet Cobos. Asistente de investigación: Constanza Tobar Tapia. Correo-e: cpinochet@uahurtado.cl

Las antropologías del arte vienen experimentando, desde fines del siglo XX, un impulso significativo a nivel internacional, revirtiendo el signo histórico que había pesado sobre su desarrollo dentro de la disciplina. Aunque las artes estuvieron presentes en todas las grandes obras del canon etnográfico, los antropólogos —con las notables excepciones de Franz Boas, Claude Lévi-Strauss y, más tardíamente, Clifford Geertz— no hicieron de ellas una problemática central de su proyecto teórico. La construcción de la antropología del arte tuvo lugar, entonces, a partir de la escritura acumulativa de una diversidad de textos menores, casi siempre periféricos en las obras de sus autores, y en los que resultaba posible ensayar estilos de escritura menos académicos (López Bargados, 1997). Así, al presentarse como caprichos o licencias creativas, sus fragmentarios aportes fueron invisibilizados. En la actualidad, en cambio, la antropología del arte bien puede ser pensada como un campo en sí mismo, en torno al cual cobran forma revistas académicas especializadas, redes y asociaciones disciplinares y congresos internacionales de gran convocatoria. Su gran diversidad de temáticas y líneas teóricas parece indicar que goza de buena salud.

Sin embargo, quienes hemos navegado estas aguas desde América Latina, bien sabemos que no todas las inercias de aquellos sesgos iniciales han desaparecido. Frente a los grandes temas de la disciplina, y frente a las urgencias de una región marcada por todo tipo de crisis sociales, las antropologías del arte locales deben demostrar continuamente su valía y refutar el carácter suntuario que se les atribuye. Ello se vuelve aún más imperativo cuando el objeto del estudio no se restringe a los dominios antropológicos convencionales: las expresiones

de la otredad, ya sea en el mundo indígena o en el universo popular.

Este artículo busca explorar algunas líneas de trabajo que ponen en tensión esos límites imaginados y estos sesgos persistentes. A través de ellas es posible avizorar una antropología de los campos artísticos desde América Latina que no circunscribe obligatoriamente su atención a aquellas temáticas que legitiman, en sí mismas, la pertenencia disciplinaria, ni responde a las demandas exotizantes que el campo académico internacional —como el propio mundo del arte¹— proyecta sobre nuestra región. En cierta medida, se trata de reivindicar el derecho de las antropologías latinoamericanas de ocuparse de la complejidad de sus propias escenas artísticas, con las mismas libertades analíticas que hoy gozan las academias metropolitanas tras la senda de *The traffic in culture* (Marcus & Myers, 1995): comprendiendo que las expresiones artísticas y estéticas constituyen vías privilegiadas para explorar las ambivalencias y las contradicciones sociales, sin por ello tener que reducirlas a un mero reflejo de estas.

Con este lugar de enunciación como telón de fondo, recorreremos en este texto algunos de los elementos constitutivos de una antropología del arte contemporánea, recogiendo ciertos desarrollos conceptuales fundamentales para comprender los desafíos de este campo de investigaciones en la actualidad. Plantearemos aquí algunos apuntes acerca de cómo las antropologías del arte conminan a un desmontaje del propio *ethos* de los investigadores. Señalaremos luego algunas reflexiones en torno a las especificidades del arte como objeto de estudio y, finalmente, recogeremos un conjunto de reflexiones sobre cómo se configuran los campos artísticos contemporáneos en nuestras

sociedades actuales. Posteriormente, concentraremos la atención en un ámbito de estudio destacado de las antropologías de las artes contemporáneas: el dilema de la profesionalización artística. A partir de la evidencia empírica que ofrecen las tres aproximaciones etnográficas recogidas en este *dossier*, desanudaremos algunas de las contradicciones basales de la práctica artística en cuanto *trabajo*, poniendo atención a los modos en que los actores desenvuelven estrategias para otorgar sentido y viabilidad a sus producciones.

El recorrido que ofrece este artículo es, ciertamente, un recorte limitado de la vasta diversidad de propuestas y perspectivas que confluyen en los cruces entre arte y antropología en nuestros tiempos. Nos focalizaremos en lo que puede ser denominado una antropología *de* las artes, es decir, que hace de los procesos artísticos un objeto de estudio antropológico. Ello implica dejar fuera del análisis importantes contribuciones que han explorado los vínculos *entre* arte y antropología, o de la antropología *con* las artes, ya sea subrayando los tráficos entre ambas disciplinas (Andrade, 2007), los cruces de ida y vuelta entre ellas (Schneider & Wright, 2007, 2010) o las experimentaciones participantes donde ambas confluyen (Sansi, 2016). También, así, será necesario, en esta oportunidad, excluir de este recorrido una larga lista de aproximaciones que, aunque no emergen de la antropología, interpelan directamente su práctica de modo problemático (Foster, 2001; Bourriaud, 2006; Bishop, 2017; entre otros).

La antropología del arte: un ejercicio de desmontaje

En un provocador texto de los años noventa, Alfred Gell formulaba la profunda desavenencia entre el arte y la antropología en términos radicales. Para el autor, la antropología social es constitutivamente opuesta al arte en la medida que la actitud esteticista que debe predominar en las experiencias de recepción artística constituye una forma invisibilizada y persistente de etnocentrismo (Gell, 2006 [1992]). Ante el riesgo de pasar por “filisteos”², atribuiremos valor universal a una categoría de objetos culturalmente reconocida: los objetos de arte. Esta predisposición irreflexiva a valorar el arte como bien superior o trascendente ha ocupado un lugar tan significativo en las sociedades contemporáneas —en especial en los sectores burgueses e intelectuales— que los antropólogos no han sido capaces de desplegar aquí, como en otros ámbitos de estudio disciplinar, la mirada relativista que los caracteriza. Mientras subdisciplinas como la antropología de la religión ha avanzado desde la base de un “ateísmo metodológico”, en el campo del arte los investigadores no han logrado suspender sus propias categorías para la comprensión desprejuiciada del hecho social, precisamente porque el arte, afirma Gell, *es la religión de los intelectuales* (o una suerte de religión alternativa para ateos, como señala Sarah Thornton [2009]). Es justo en esta esfera —en la que se proyectan valores trascendentes y resulta socialmente reprochable mostrarse incompetente o insensible—, donde la antropología del arte busca constituir su objeto de estudio.

La primera operación que hace posible el desarrollo de una antropología del arte, en consecuencia, es el desanclaje de dos conceptos que en la modernidad occidental se vuelven prácticamente intercambiables: *arte* y *estética*. La multiplicidad de expresiones artísticas a lo largo del tiempo y el espacio nos ayuda a comprender que, aun cuando ha sido planteada como un proyecto universal y neutro, la estética es solo un régimen de identificación de las artes (Méndez, 2009) entre los muchos regímenes posibles. En la propia tradición occidental, los modos de concebir el arte han experimentado transformaciones a lo largo del tiempo y desbordan las fronteras conceptuales de la estética tal y como la entendemos hoy: por ejemplo, el mundo grecorromano no distinguía nada similar a las “bellas artes”, ya que las artes apelaban a las destrezas y las facultades humanas en su sentido más amplio, y en la Edad Media eran consideradas dentro de esta categoría disciplinas como la lógica, la aritmética, la astronomía y la gramática (Méndez, 2009). Si bien los primeros antecedentes de esta escisión entre arte y estética datan de mediados de la década de 1950 (D’Azevedo, 1958), las corrientes críticas, poscoloniales y decoloniales de fines del siglo XX —reunidas en el proyecto de “provincializar Europa”— demostraron, desde distintos frentes, que la supuesta universalidad de la estética se encontraba cimentada sobre coordenadas históricas y culturales ciertamente singulares e ideológicamente proyectadas hacia el resto del globo.

Una noción transcultural del arte, desde la perspectiva que ofrece la comparación, nos permite observar que los criterios de definición que han sido construidos en el marco de la estética resultan estrechos y parciales, sobre todo en sus primeras formulaciones relativas a

la belleza y el goce visual. La *autonomía artística*, que privilegia aquellos objetos generados para su exclusiva contemplación y prescinde de las condiciones sociales que hacen posible la obra, entra en crisis ante la amplia diversidad de piezas indígenas y populares donde no es posible separar la forma de la función y donde dichos objetos ocupan un lugar primordial en el devenir político y/o religioso de su comunidad. También la *singularidad* de los creadores y la *unicidad* de las obras que promueve el sistema artístico occidental muestra sus límites allí donde los procesos creativos involucran a los pueblos de forma colectiva, o donde la tradición reproduce sus patrones expresivos a lo largo de las generaciones.

Pero el problema de la estética como régimen de identificación de las artes no reside en los criterios que promueve, tan arbitrarios y discutibles como cualquier otro. Radica más bien en el desdibujamiento de sus orígenes históricos particulares y en su consecuente exportación a otros contextos bajo la forma de una vara de medida universal en tanto que indicador objetivo del valor artístico. No es casualidad, en consecuencia, que las antropologías del arte hayan experimentado un auge de la mano de las corrientes posmodernas y sus propuestas deconstructivas. Autores como James Clifford (2001) y Sally Price (1989) llevaron a cabo una aguda revisión de los modos en que Occidente —en nombre de la tradición estética— ha coleccionado, clasificado y jerarquizado a los otros a partir de sus artefactos, proyectando sobre estos una serie de connotaciones primitivistas, racistas y colonialistas. En este sentido, ciertas derivas de la antropología del arte poseen un sello crítico: no solo denuncian la marca etnocéntrica que posee el sistema artístico, sino también sus

usos ideológicos como forma de legitimación de la supuesta superioridad de Occidente.

Sin embargo, la tensión constitutiva que enunciamos al inicio de esta sección continúa irresuelta: ¿cómo pueden los antropólogos del arte llevar a cabo un proyecto que atenta contra todo lo que es bello, bueno o trascendente en sus propias sociedades de origen? ¿Es su trabajo escribir *en contra* de aquello que aprendieron a amar y que, incluso, ha llenado sus vidas de sentido? Las aproximaciones al arte de los antropólogos intentaron franquear estas interrogantes desplegando categorías que permitieran dar cuenta de la diversidad de expresiones artísticas, sin por ello jerarquizar su valor. La *etnoestética*, por ejemplo, ofreció una noción relativista capaz de recoger los criterios locales que definen lo estético en cada cultura, prestando atención a otras maneras de concebir la belleza (Stout, 1971; Grebe, 1989), a la convergencia de extrañeza y familiaridad en ciertas imágenes (Lévi-Strauss, en Wiseman, 2007) o al efecto que la forma tiene en los sentidos (Morphy & Perkins, 2006). Las diversas entradas teóricas que han procurado ampliar el concepto de estética o desmarcarlo del proyecto colonizador de Occidente dan visibilidad a nuevas formas de comprender y practicar las artes, pero con frecuencia continúan portando los marcos simbólicos de la cultura dominante. Estas conceptualizaciones, además, entran en crisis en el actual contexto globalizado e internacional, donde la circulación de personas y objetos a lo largo del planeta dificulta pensar en términos de categorías cerradas, estables y homogéneas (Clifford, 2006).

En suma, los caminos contemporáneos de las antropologías del arte pueden ser pensados como formas de enfrentar esta tensión constitutiva: su ejercicio invita, cuando no obliga, a desmontar el propio *ethos* de quienes las practicamos. Aproximarse a los procesos artísticos desde este enfoque implica, a menudo, diseccionar las obras y sus condiciones de posibilidad, rompiendo con parte del “encanto” en el que históricamente hemos estado –felizmente– presos. A menudo, observar las operaciones sociales que hacen posible las obras impide volver a compenetrarse con la experiencia artística como antes: un cierto “filisteísmo metodológico” impone su marca desmitificante e incrédula.

Pero también estas ambivalencias pueden convertirse en un poderoso motor para la investigación, uno que actualiza los sentidos de la antropología en cuanto disciplina de la traducción: un poco adentro y un poco afuera. Muchos antropólogos del arte han encontrado un lugar de enunciación productivo en estas contrariedades. Críticos ácidos, a la vez que férreos defensores del arte en la sociedad, con frecuencia nos sorprendemos en escenas contrastantes: en un contexto, resulta preciso defender la necesidad de las prácticas artísticas y su papel en el desarrollo de una sociedad más libre o democrática; y en otro, debemos señalar cómo las prácticas artísticas pueden ser cómplices pasivos de los modos contemporáneos de reinventar el capitalismo. En este sentido, hacer antropología del arte puede ser también una forma de elaborar las propias contradicciones, tensionadas entre las agencias individuales y los determinismos sociales.

La especificidad del objeto en la antropología del arte

Las diferentes perspectivas que han querido circunscribir el objeto de esta subdisciplina parecen coincidir en que la práctica artística constituye una categoría particular de actividad humana que, a su vez, involucra un ciclo específico de creación, circulación y recepción de objetos o procesos que son comprendidos localmente bajo el rótulo de arte. Sin embargo, una vez descartadas las definiciones etnocéntricas de la estética moderna como régimen de valor unívoco, no existen consensos claros respecto de qué caracteriza y distingue al arte de otros fenómenos sociales, volviéndolo a la vez específico de un contexto y comparable en términos transculturales.

Buena parte de los desarrollos históricos de la antropología del arte pusieron el acento en la primera de estas dimensiones (la de la especificidad), apelando a marcos semióticos que privilegiaban las tramas simbólicas —moldeadas culturalmente— que hacen posible una forma determinada de observar, percibir y comprender el arte. Para Clifford Geertz, por ejemplo, no se trata de un ámbito autónomo sino subsumido en un sistema cultural, que afecta tanto los procesos creativos como las capacidades de recepción de los sujetos: “el arte y las aptitudes para comprenderlo se confeccionan en un mismo taller” (Geertz, 1994, p. 144).

En lo que respecta a la segunda de las dimensiones (la de la comparabilidad transcultural), encontramos aproximaciones que han destacado el papel central de la *creatividad*, presente en todos los contextos humanos (Morphy & Perkins, 2006), y otras que han puesto énfasis en la *agencia* de las obras (Gell, 2016) o en la

vitalidad de la materia (Ingold, 2013), siempre en el marco de la vida social de los objetos y procesos artísticos. Los desarrollos antropológicos, así, tienden a moverse entre dos polos: a aferrarse a la irreductibilidad de un sistema artístico con sus reglas celosamente culturales o a apelar a modelos demasiado abstractos, que poco adelantan respecto de la naturaleza de su objeto.

¿Es el arte, entonces, un hecho social tan inefable que se resiste a una definición antropológica más precisa? ¿Debe primar en este, para hacerle justicia, un halo de misterio e indeterminación? Ya a fines de los años noventa, Alfred Gell elaboraba una teoría antropológica del arte que lo conceptualizaba como “tecnologías de encantamiento” (Gell, 2006 [1992]; 2016). Un par de décadas más tarde, Néstor García Canclini encontró en estas coordenadas conceptuales sugerentes un modo de avanzar en la definición de una antropología del arte. A diferencia de la estética filosófica y de la semiótica, señala el autor, la mirada antropológica —largamente entrenada para rescatar la perspectiva interna de los fenómenos sociales, recogiendo el punto de vista de los actores— no se pregunta qué es el arte o qué quiere decir, sino qué hacen quienes se llaman artistas. En la línea de lo que propone Nathalie Heinich, quien plantea una sociología del arte pragmática capaz de “dejarse guiar por los desplazamientos de los actores en el mundo en que éstos viven” (Heinich, 2002, p. 102), García Canclini renuncia a las preguntas esencialistas para pensar las especificidades de un arte posautónomo, cuyas obras se insertan en contextos múltiples en los que “parece diluirse la diferencia estética” (2010, p. 12).

Una definición del arte, en este marco, puede ser construida desde aquello que no termina de

nombrar. En ese mundo globalizado y de fronteras porosas, el arte provee de recursos y experiencias que establecen un contrato oblicuo con lo real: “Las obras no simplemente suspenden la realidad; se sitúan en un momento previo, cuando lo real es posible, cuando todavía no se malogró. Tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser”, señala (García Canclini, 2010, p. 12). Remontándose a la tradición benjaminiana del aura en cuanto “manifestación irrepetible de una lejanía”, y recogiendo las palabras de Borges cuando escribe que la “inminencia de una revelación es quizás el hecho estético”, García Canclini sostiene que el arte es, precisamente, un modo de hacer que deja algo irresuelto. El arte como lugar de la inminencia –de lo que está sugerido, pero no clausurado– ofrece una comprensión intermedia entre los mecanicismos sociológicos y los substancialismos estéticos. Hay espacio, en esa medida, para artistas que dicen no saber, realmente, acerca de qué va su trabajo; para preguntas que son planteadas sin esperar una respuesta; para procesos de recepción atravesados por la incomodidad y el conflicto.

De este modo, aun cuando puede remover imaginarios y gatillar procesos de identificación significativos, no entenderemos aquí al arte como un entramado de representaciones sociales destinado a hablar por su época. Ello no solo aplica para el arte contemporáneo internacional: ni las artes indígenas, ni las populares ni las eruditas pueden, hoy en día, concebirse como codificaciones ensimismadas de lo cultural. Es necesario, por tanto, abordar la naturaleza contingente de las artes reconstruyendo la compleja red de valores, objetos, personas e instituciones que cobran forma en las escenas artísticas específicas. Atender a los discursos que movilizan sus protagonistas, sin descui-

dar el dominio de las prácticas. Preguntarse, en definitiva, qué es *lo que el arte hace* en el mundo social.

Para poner en marcha un proyecto antropológico de estas características es necesario prestar una renovada atención a los objetos que están en el centro de estas operaciones: las obras. La antropología del arte requiere introducirse en lo que Giuliana Borea (2017) resume como los problemas de “anclaje, circulación y valor” de los objetos, con más urgencia que la mayor parte de las subdisciplinas y ámbitos temáticos de la antropología social. El propio campo puede ser pensado, a la luz de la teoría de la agencia artística de Gell, como el dominio en el que los objetos se funden con las personas: para comprender el fenómeno artístico, es preciso observar los objetos artísticos como el equivalente a personas o, más precisamente, a agentes sociales³. Las obras de arte habilitan la emergencia y la activación de los más diversos vínculos sociales, conectando a sujetos y lugares; afectos y reflexiones; discursos y prácticas en torno a una red inestable e inmaterial que puede ser rastreada por los investigadores. Los objetos de arte *hacen* cosas en el mundo social; tienen, en definitiva, *agencia* en los entornos en los que se emplazan.

En este sentido, en línea con los desarrollos conceptuales de las primeras décadas del siglo XXI, resulta preciso dejar atrás los prejuicios sociológicos que asumieron que atender a las formas y los contenidos de las obras era incurrir en un esteticismo acrítico. “Cuando los actores se interesan por las obras –señala Nathalie Heinich– habrá que comprender lo que motiva este interés, cómo se organiza, se justifica, se estabiliza en juicios de valor, interpretaciones, instituciones, objetos materiales”

(2001, pp. 101-102). En la actualidad, tanto en antropología como en sociología del arte⁴, los ánimos desmitificadores del hecho artístico – representados icónicamente por las teorías de Pierre Bourdieu– han cedido terreno frente a las tentativas de comprensión de sus sentidos tanto internos como externos, avanzando hacia un enfoque pragmatista. Se trata de perspectivas de investigación que no procuran revelar lo que está oculto en las estructuras sociales, sino poner en valor los aspectos críticos que los mismos agentes sociales producen y movilizan (Boix, 2020). Estas corrientes coinciden también en un esfuerzo por restituir en el estudio el papel de otros objetos y agencias, que trascienden el dominio de lo propiamente humano. Es así como “los objetos técnicos, los soportes materiales, los instrumentos sobre los que se apoya el arte” (Hennion, 2002), entre otras agencias que median el hecho artístico, cobran relevancia en el análisis social.

Teoría de los campos, mundos del arte y comunidades artísticas

Una vez esclarecidas algunas claves acerca de la especificidad de nuestro objeto, todavía nos queda por delante la tarea de organizar la gran cantidad de “información social” que se levanta en torno y a partir de este. Que lo social hace posible el arte es algo que sabemos desde hace mucho, y no solo los cientistas sociales. Tras la ruta trazada por el célebre urinario de Marcel Duchamp (*Fuente*, 1917), la práctica artística abrió una compleja discusión en torno a interrogantes ontológicas, epistemológicas e institucionales acerca del arte (Foster, Krauss, Bois & Buchloh, 2006). Desde la teoría estética, a mediados de la década de

1960, Arthur Danto ofreció una primera tentativa de explicación de los hechos artísticos en términos de su pertenencia a un mundo del arte: “Ver algo como arte –sostiene su teoría institucional– requiere de algo que el ojo no puede descubrir: una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte” (1964, p. 580).

Las ciencias sociales, por su parte, ensayaron, durante la segunda mitad del siglo XX, diversos modelos para dar cuenta de los marcos en los que los procesos artísticos se despliegan y cobran sentido. La noción de *campo artístico*, de Pierre Bourdieu, y la de *mundos del arte*, de Howard Becker, constituyen dos de sus expresiones más canónicas: es preciso revisar brevemente algunos de sus lineamientos para comprender los modos en que estas propuestas analíticas continúan iluminando la labor de los antropólogos de las artes en la actualidad.

Un campo artístico, de acuerdo a Bourdieu, estaría conformado por una red de relaciones objetivas entre posiciones, todas estas comprometidas en torno a una serie de intereses transversales relativos a la existencia misma del campo. El campo artístico ejerce sus fuerzas, de manera diferenciada según la posición que se detenta, sobre todos los agentes que se involucran en él, dando lugar a una relación estructurada entre las distintas posiciones que participan de la lucha, que a su vez son producto de la distribución de capital específico acumulado previamente (Bourdieu, 2002a). Las luchas que transcurren entre los recién llegados –que pujan por la pertenencia– y los dominantes –que administran el monopolio para excluir a los posibles competidores– constituyen el principio articulador de los campos y dan pie ya sea a la conservación o a la transformación de su

estructura. En este sentido, estos enfrentamientos cobran la forma de conflictos de definición, dado que “cada cual trata de imponer los límites del campo más propicios a sus intereses, o lo que es equivalente, la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo” (Bourdieu, 2002b, pp. 330-331).

El enfoque de Howard Becker, por su parte, sostiene que la actividad artística es posible a través de la cooperación de un conjunto de personas que, aunque en ocasiones establecen vínculos pasajeros, suelen dar lugar a formas de organización rutinarias que crean patrones de actividad colectiva. Esta red establecida de lazos cooperativos es denominada *mundo del arte* (Becker, 2008). Puesto que los actores involucrados piensan que el trabajo artístico requiere de ciertas habilidades peculiares que solo poseen algunos pocos, el artista se ubica, ciertamente, en el centro de la red colaborativa. Se gesta así una comunidad que funciona con base en una serie de convenciones que facilitan la comunicación entre los miembros y que se concretan en una práctica común y coordinada. Los mundos del arte pueden dedicar parte importante de sus discusiones a esgrimir qué debe y qué no debe ser considerado arte, y de forma análoga, quién puede ser catalogado como artista. Lo que diferencia a un mundo del arte de otra actividad colectiva es su capacidad no solo para producir determinados trabajos, sino también para dotarlos de un valor estético.

Aproximarse a estos dos autores en contrapunto permite explorar las zonas en que ambos modelos entran en disputa y a la vez se complementan. De este modo, si con el modelo de Bourdieu se pueden observar los campos artísticos en su jerarquía y estructuración, las elaboraciones de Howard Becker en torno a los mundos

del arte permiten visualizar la dimensión colectiva que subyace a la tarea artística. Se ha objetado a la teoría de Bourdieu el hecho de reducir la pluralidad de dimensiones de un campo a un esquema binario de dominantes y dominados: la dominación, no obstante, nunca es omnicomprendiva, así como tampoco la subordinación es absoluta. El modelo de Becker, en cambio, peca de lo contrario: desaparecen aquí las conquistas conceptuales que la propuesta de Bourdieu había realizado en torno a las luchas de poder que modelan las dinámicas artísticas, pues el excesivo acento en las relaciones cooperativas termina por oscurecer los procesos de pugna y competición que sin duda caracterizan a las escenas del arte. Sin embargo, y quizás como un efecto de esta escasa preocupación por la jerarquía, resulta significativa la apertura que este modelo –conjugado en plural– manifiesta hacia la diversidad de los mundos del arte.

Una parte significativa de los proyectos etnográficos actuales que toman por objeto el arte son herederos, en mayor o menor medida, de estos modelos analíticos, tal y como podrá observarse en los artículos que conforman este *dossier*. A partir de estrategias diversas, retoman sus esfuerzos por recomponer las redes complejas en las que se crea, se distribuye y se consume el valor artístico. Dan cuenta, en estas operaciones, que aun en el contexto posautónomo del presente estos circuitos artísticos cobran la forma –intermitente, tal vez– de una *comunidad* de sentido, donde se recrean los ritos colectivos y se refuerza un sentido de pertenencia a un horizonte común, o se inscriben en la lógica de una subcultura o *movimiento*, articulada en función de espacios de encuentro y sociabilidad y de un universo de signos colectivos.

Algunos aspectos de estas propuestas, sin embargo, parecen haber perdido fuerza. Tanto en Bourdieu como en Becker es posible distinguir una búsqueda de la deconstrucción de los supuestos del mundo del arte: si en el primer caso se trata de combatir la idea del operar artístico como acto puro y desinteresado, el segundo pretende desmitificar la noción del trabajo artístico como acto individual, solitario y emanado de un genio que crea a partir de la nada. Las aproximaciones contemporáneas, en cambio, buscan más bien capturar aquellas prácticas y discursos que movilizan los actores para producir o consumir arte, sea lo que sea que estos quieran nombrar con esa categoría. Ello distancia a los nuevos investigadores sociales del arte de los sociólogos del siglo XX, como también de los mismos artistas, críticos y agentes que se desenvuelven en estas escenas: movilizadas por una “neutralidad axiológica”, las antropologías del arte no son el ejercicio de decir cuál es el buen arte o por qué sus postulados son falaces, sino el de indagar en qué es lo que se hace cuando se dice que se hace arte y qué cosas suceden a partir de esa operación performativa.

Al mismo tiempo, los nuevos desarrollos antropológicos del arte tienden a preferir la escala etnográfica antes que la construcción de modelos generales y se interesan por lograr un encuadre cercano que comprenda a los actores de estos mundos artísticos como sujetos complejos, reflexivos, a menudo atravesados por contradicciones y ciertamente dotados de agencia. Con frecuencia, los investigadores escogen un narrador marcadamente situado y participante para sus escritos, que recoge sus propias experiencias —un poco adentro y un poco afuera— en los campos del arte, indagando en sus límites y posibilidades para el

análisis crítico. En este mismo *dossier*, nos encontramos con textos implicados de forma cómplice en la creación, producción y reproducción del campo: sus autores son profesores universitarios a la vez que voces activas en el debate sobre las políticas culturales; escritores de *papers* académicos a la vez que jurados de concursos; o tesis de doctorado al mismo tiempo que practicantes activos de la disciplina que estudian.

Profesionalizar el arte, o cómo hacer del ocio un trabajo

Uno de los aspectos de los mundos del arte que más ha convocado a los investigadores, tanto históricamente como en la actualidad, son los procesos de profesionalización que dan estructura al campo artístico y hacen posible la emergencia y el reconocimiento de los artistas. Estos procesos han demostrado ser elocuentes a la hora de iluminar los principios y los valores que rigen a una comunidad artística; las convenciones y las prácticas sedimentadas que reafirman la pertenencia y la posición en la escena, y los modos en que las tomas de decisión van permitiéndole a los actores resolver diversas clases de tensiones a lo largo de sus trayectorias.

Pero más allá de estas ventajas analíticas, abordar la profesionalización de las artes parece ofrecer una llave de entrada a una de sus interrogantes más persistentes: ¿pueden las artes, prácticas sensibles a menudo experimentadas por sus creadores como trascendentes, ser “domesticadas” por la lógica de un campo profesional, con sus instituciones y sus reglas? ¿Cómo se convierte una pasión

artística en un trabajo socialmente admitido? ¿Cómo el continuo arte-vida al que apelan los artistas logra acoplarse a una racionalidad de mecanismos y certificaciones que garantizan la “profesionalidad” de la labor? En definitiva, ¿cómo hacer una antropología del trabajo artístico, si los discursos de sus protagonistas continuamente buscan desmarcarse de una condición propiamente productiva? O en los términos de un libro publicado de manera reciente sobre estas materias: el arte, ¿es un misterio o un ministerio? (Katzenstein & Iglesias, 2017).

Tras los aportes de Becker, quien realizó un esfuerzo por acercar el análisis de los mundos del arte a la sociología de las profesiones, diversos autores se han aproximado al trabajo artístico poniendo de relieve sus singularidades y contradicciones. Se ha documentado, en los diversos campos y disciplinas, que las condiciones laborales de los artistas se caracterizan por la precariedad, la multiactividad y la intermitencia (Menger, 1999, 2001; García Canclini, Cruces & Urteaga, 2012; Guadarrama, 2014, entre otros). Sin embargo, estas condiciones desfavorecidas llevan una particular impronta, vinculada al “entusiasmo” (Zafra, 2017) que sostiene al ecosistema artístico. Como plantea Lorey (2006), estos campos conllevan un modo de subjetivación marcado por una contradicción basal: aunque enfrentan una precarización masiva y simultánea de las condiciones de trabajo, a la vez perciben y eligen su ocupación con base en una idea de soberanía, infundida por la realización de sí y la autonomía.

En síntesis, observamos que los artistas se desenvuelven en escenas artísticas ciertamente precarias e inestables, que a la vez los conminan a renovar su compromiso con el campo, a partir de un sentido de vocación y una creencia

abstracta en el valor del arte. En este marco, como venimos proponiendo en un proyecto de investigación que indaga en la construcción cotidiana de fronteras entre el trabajo creativo y los tiempos de ocio⁵, el trabajo artístico contemporáneo implica una permanente autogestión de las propias condiciones de producción, lo que se traduce en el desarrollo de distintas estrategias para compatibilizar lógicas diversas y lidiar, en la vida diaria, con las contradicciones propias de esta práctica. Exploraremos algunos de estos frentes de tensión siguiendo las claves analíticas de los artículos incluidos en este *dossier*.

Las aproximaciones etnográficas aquí reunidas, articuladas en torno a los procesos de profesionalización en los campos artísticos contemporáneos, entregan una triple mirada desde diferentes disciplinas –cine, música, artes visuales– y diversos contextos nacionales –Chile, Argentina, Perú–. Aunque cada una de ellas escoge un registro de escritura particular y una forma propia de plantear sus problemas de investigación, las tres convergen en el desafío de comprender tanto los mecanismos estructurales con que se construyen las posiciones del campo y sus criterios de pertenencia como las formas singulares en que los actores absorben estos mandatos y los elaboran en términos subjetivos y/o biográficos. En este artículo sostenemos que estos textos ofrecen una sugerente entrada a los modos en que la reorganización constante de los campos artísticos frente a las transformaciones del mundo contemporáneo puede ser leída como un ejercicio de gestión –individual y colectivo– de las contradicciones del trabajo creativo. Y esta gestión de las contradicciones se materializa y elabora en múltiples niveles: en la vida cotidiana de sus actores (las tácticas), en las grandes decisiones que dan forma

a las carreras artísticas (las estrategias), y en los objetos de arte que se producen y ubican al centro de sus interacciones (las obras).

Exploraremos, de forma preliminar, tres de estas contradicciones que atraviesan a las escenas estudiadas y que, de alguna manera, se presentan como modos específicos de actualizar antiguas tensiones de los mundos del arte. La primera tensión podría ser formulada como la cuestión de la *autonomía*; la segunda, corresponde al problema de la *singularidad*, y la tercera, nos enfrenta con el dilema de la *sostenibilidad*. Aunque las tres atraviesan todos los casos presentados, reduciremos artificialmente el análisis abordando solo un eje de análisis en cada aproximación etnográfica.

En primer lugar, los textos recopilados en este *dossier* nos ofrecen nuevas entradas al problema de la *autonomía*. Las fuerzas del mercado, de las tendencias internacionales y del acontecer político global refractan de maneras múltiples y diferenciales en los distintos campos disciplinares, pero en ninguno de ellos es difícil vislumbrar los modos en que la “autonomía relativa” de Bourdieu ha dado paso a una lógica propiamente posautónoma (García Canclini, 2010). En el caso del mundo del cine, María Paz Peirano nos introduce en los modos en que la práctica cinematográfica en Chile – históricamente marcada por un compromiso político que la apartaba de la influencia imperialista del cine hollywoodense– recoge en un nuevo escenario la atávica tensión entre “arte” y “negocios”.

En el marco de la actual reconfiguración del campo cinematográfico local, al vaivén de las transformaciones globales de la industria y sus negociaciones entre lo artístico y lo comercial,

la autora de este artículo pone atención en los modos en que los cineastas atraviesan procesos de formación –las escuelas, los festivales, la práctica profesional– que los empujan a situarse en este campo de tensiones. “Los intentos de profesionalización del cine chileno implican una concepción del cine como industria creativa que, apropiándose de los imaginarios del cine de autor global, conflictúan la noción de cine esfera artística autónoma y con las prácticas tradicionales de la comunidad local”, afirma Peirano. Valiéndose de herramientas etnográficas, explora así la construcción de sensibilidades laborales en los cineastas emergentes, que se debaten entre el *deber ser* artístico del campo y las presiones del mundo industrial, configurando arquetipos que se presentan como alternativos: artistas, trabajadores, emprendedores.

En segundo lugar, las aproximaciones etnográficas contemporáneas a los campos artísticos ilustran los modos en que el régimen de *singularidad* del arte, frecuentemente denunciado por la sociología de fines del siglo XX, encuentra nuevas formas y conflictos en las escenas actuales. El artista moderno fue representado como un sujeto solitario, de una sensibilidad y creatividad excepcional, que producía obras a partir de la nada: los artistas como genios, situados muchas veces en los márgenes del sistema social, alimentaron sus carreras con este imaginario misterioso. El relato que nos presenta Sebastián Muñoz sobre las escenas del rap en la ciudad de Buenos Aires da cuenta de las particularidades que cobra esta antigua tensión en este campo, comprendido por el autor como una “articulación contingente entre personas, objetos y espacios”.

A lo largo de sus trayectorias, los músicos de rap que pertenecen a la banda establecen prác-

ticas de cooperación y de distanciamiento; de exploraciones individuales y de esfuerzos colectivos, que adquieren sentido en el marco de las transformaciones de una escena que aprovecha y optimiza las herramientas tecnológicas digitales. Son estas redes inestables, construidas entre lo presencial y lo virtual, las que hacen posible las carreras de músicos de rap, resolviendo cotidianamente la tensión entre lo individual y lo colectivo en los diversos niveles en que se expresa, desde los mismos productos musicales al universo visual en el que se inscriben.

Finalmente, un tercer problema constitutivo del campo artístico es el de su *sustentabilidad*: a pesar de que suele existir un consenso social respecto del valor superior de este tipo de obras, la expresión “por amor al arte” resume su inconvertibilidad al plano económico. Ya hemos apuntado que la precariedad es uno de los rasgos más evidentes de los mundos creativos. En buena medida, las adversas condiciones laborales de los artistas se han acentuado en el marco de los procesos de profesionalización de las artes, que aumentaron exponencialmente el número de personas que se desempeña en estos campos y transformaron –a partir de la formación universitaria de sectores no provenientes de la élite– la composición social de estos. El mundo de las artes visuales expresa esta tensión de forma paradigmática, ya que quienes se desenvuelven allí aprenden tempranamente que vivir íntegramente del arte es, simplemente, poco probable.

El texto de Mijail Mitrovic se detiene en las carreras de dos artistas emergentes de la auspiciosa escena del arte limeña, explorando los modos en que las expectativas y las lógicas del mercado se estrellan contra los intereses y las búsquedas de los propios artistas.

Introduciéndose en el complejo problema del valor de las obras artísticas, Mitrovic revisa las conversiones entre lo estético y lo financiero, lo mediático y el conocimiento experto, dando cuenta cómo estos regímenes de valor se cristalizan en instituciones y voces autorizadas. En este contexto, los artistas desarrollan sistemas propios que les permiten resolver de forma provisoria las contradicciones sobre las que sus propias carreras se elevan, por ejemplo, distinguiendo en sus producciones entre el “trabajo” y la “obra”: los encargos con los que se hace frente a las necesidades económicas y aquellas piezas que constituyen una producción propia, autoral.

En síntesis, los trabajos que encontraremos a continuación nos permiten observar, desde un lente etnográfico, que los procesos de profesionalización de las distintas disciplinas artísticas enfrentan a los artistas a ejercicios de posicionamiento y toma de decisión en los que se negocian las tensiones constitutivas del campo. En línea con los hallazgos de nuestro proyecto de investigación ya mencionado, y como ha sido destacado por otros autores anteriormente (Gallo & Semán, 2015), vemos que la noción de “gestión” cobra un protagonismo inusitado en las artes en el marco de las transformaciones societales de los tiempos contemporáneos. Las labores permanentes de gestión suponen una carga significativa –un trabajo– que tiende a permanecer invisibilizada. En la actualidad, se gestionan muchas cosas: agendas cotidianas, redes de sociabilidad, formas de financiamiento, estrategias de visibilidad pública. Pero, sobre todo, se gestionan incomodidades, contradicciones entre los *statements* políticos de las obras y su participación en el *stablishment* y modos de ser parte del orden social y, a la vez, situarse fuera de este.

Reflexiones finales

El sinuoso recorrido de este texto buscó presentar un modo de comprender la antropología de las artes sin reducirla de forma obligatoria a los tradicionales objetos de dicha disciplina: las artes de la otredad. Exploramos, a lo largo del artículo, el lugar de enunciación de esta subdisciplina, explicitando las tensiones existentes entre las artes contemporáneas y la antropología, y los modos en que ello interpela al ejercicio investigativo. Luego avanzamos hacia la especificidad de nuestro objeto de estudio, identificando –a partir de la propuesta de García Canclini, entre otros– el papel de la inminencia en las artes y la necesidad de establecer preguntas más enfocadas en la acción que en las esencias. Ello nos sirvió para recoger, desde una perspectiva contemporánea, los principales desarrollos teóricos sobre los campos artísticos, caracterizando las singularidades de los textos etnográficos que componen este *dossier*. Finalmente, optamos por explorar las tensiones contenidas en tres de los artículos dispuestos a continuación, que abordan los dilemas de la profesionalización artística en distintos campos y ciudades sudamericanas. Esta introducción al tema de la antropología de las artes busca, además de sentar ciertas bases conceptuales, presentar los textos recogidos en este *dossier* temático. En él podrán encontrar, además de

los aportes de María Paz Peirano, Sebastián Muñoz y Mijail Mitrovic, un cuarto artículo de Mayra Moreno, el cual –situándose en más en la antropología visual que en una antropología del arte– propone un sugerente esquema analítico de las obras audiovisuales basado en el concepto de “visualidades insurrectas”.

Lejos de clausurar el debate, esperamos que estos planteamientos motiven a otros investigadores a examinar sus propias genealogías teóricas y contribuir a la definición –siempre provisoria– de una subdisciplina que tiene todavía mucho por explorar. Además de los numerosos desafíos internos de las antropologías del arte, habrá que continuar haciendo frente a las dificultades que se le presentan en sus procesos de consolidación académica, signados por la lógica de un “costo alternativo” que sitúa sus aportes en un lugar de menor relevancia o necesidad. Sostenemos aquí que las antropologías del arte juegan un papel significativo en la comprensión de nuestra contemporaneidad y sus contradicciones. Allí donde las herramientas convencionales muestran sus límites y el sentido de las prácticas escapa a las explicaciones técnicas, las aproximaciones oblicuas y contingentes de las artes pueden sugerir sin amarrar, anticipar sin sentenciar. El valor de las antropologías del arte, como el de su propio objeto de estudio, se construye en esa contingencia.

Notas

¹ Para una discusión acerca de las formas en que la escena artística metropolitana ha demandado al arte contemporáneo latinoamericano ajustarse a temáticas y modalidades marcadas por un sello antropológico y neoprimativista, ver Pinochet Cobos, 2010.

² De acuerdo con la Real Academia Española (RAE), en su acepción despectiva, un filisteo es una persona “de espíritu vulgar, de escasos conocimientos y poca sensibilidad artística o literaria”.

³ Aunque la aproximación pueda parecer, en primera instancia, un quiebre en la historia de la disciplina, de acuerdo con Gell se trata de un enfoque heredero de la tradición francesa. Las prestaciones o dones a los que Marcel Mauss dedicó su célebre ensayo son tratados, en su teoría del intercambio, como personas, o al menos como extensiones de estas. La teoría del parentesco de Lévi-Strauss realiza la misma operación, reemplazando los dones por mujeres. La teoría del arte de Gell (2016), sostiene su autor, hace lo propio

con los objetos de arte.

⁴ Aunque no es posible ahondar en esta oportunidad en este argumento, aquí entendemos que, más allá de ciertas tradiciones en cuanto a los objetos de estudio y de ciertas problemáticas históricamente recurrentes, no es posible ni conveniente en la actualidad hacer una distinción tajante entre antropología y sociología del arte. Ni los objetos, ni los métodos, ni las bases epistemológicas de estas disciplinas pueden ser comprendidas como dominios puros y de fronteras estables.

⁵ FONDECYT de Iniciación N° 11170319, Prácticas de ocio y trabajo cognitivo: Un estudio de los sectores creativos, artísticos e intelectuales. Investigadora responsable: Carla Pinochet Cobos. Asistente de investigación: Constanza Tobar Tapia.

Referencias bibliográficas

Andrade, X. (2007). Del tráfico entre antropología y arte contemporáneo. *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, 25, 121-128.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Bishop, C. (2017). *Infiernos artificiales: Arte participativo y políticas de la espectacularidad*. México: Taller de Ediciones Económicas

Boix, O. (2020). Antoine Hennon: música y gusto en una sociología de las mediaciones. En Capasso, V., Bugnone, A. & Fernández, C. (Eds.), *Estudios sociales del arte: Una mirada transdisciplinaria* (pp. 103-133). La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.

Borea, G. (2017). *Arte y antropología: Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

Bourdieu, P. (2002a). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.

_____. (2002b). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

_____. (2006). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.

Danto, A. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584.

D'Azevedo, W. (1958). A structural approach to aesthetics: Towards a definition of art in anthropology. *American Anthropologist*, 60(4), 702-714.

Foster, H. (2001). El antropólogo como autor. En *El retorno de lo real: La vanguardia a fines de siglo* (pp. 175-208). Madrid: Akal.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A. & Buchloh, B. H. D. (2006).

Arte desde 1900. Madrid: Akal.

Gallo, G. & Semán, P. (Comps.) (2015). *Gestionar, mezclar, habitar: Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Gorla.

García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.

García Canclini, N.; Cruces, F. & Urteaga, M. (Coords.) (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Ariel, Fundación Telefónica.

Gell, A. (2006 [1992]). The technology of enchantment and the enchantment of technology. En *The anthropology of art: Essays and diagrams* (pp.159-186). Oxford, Nueva York: Berg.

_____. (2016). *Arte y agencia: Una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB.

Geertz, C. (1994). El arte como sistema cultural. En *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós.

Grebe, M. (1989). Etnoestética: Un replanteamiento antropológico del arte. *Aisthesis*, 22, 21-26.

Guadarrama, R. (2014). Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico: El caso de los músicos de concierto en México. *Revista Mexicana de Sociología*, 76(1), 7-36.

Heinich, N. (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Hennon, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.

Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Nueva York: Routledge.

Katzenstein, I. & Iglesias, C. (2017) ¿Es el arte un misterio o un ministerio?: *El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

López Bargados, A. (1997). *La antropología social del arte y el*

sistema de los objetos. En López Bargados, A., Hernández, F. & Barragán, J. M. (Eds.), *Encuentros del arte con la antropología, la psicología y la pedagogía* (pp. 11-48). Barcelona: Angle.

Lorey, I. (2006). Gubernamentalidad y precarización de sí. *Brumaria*, 7 (Arte, máquinas, trabajo inmaterial), 232-249.

Marcus, G. & Myers, F. (1995). *The traffic in culture: Refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press.

Méndez, L. (2009). *Antropología del campo artístico: Del arte primitivo al contemporáneo*. Madrid: Síntesis.

Menger, P. (1999). Artistic labour market and careers. *Annual Review of Sociology*, 25, 541-574.

_____. (2001). Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. *Poetics*, 28, 241-254.

Morphy, H. & Perkins, M. (Eds.) (2006). *The anthropology of art: A reader*. Malden: Blackwell.

Pinochet Cobos, C. (2010). Exotismo y primitivización en la escena artística latinoamericana contemporánea. En Spini, A. (Ed.), *Il colore della pelle di Dio: Forme del razzismo contemporaneo*. Actas del XVI Summer School on Religions, San Gimignano, Siena.

Firenze: M. Pagliai.

Price, S. (1989). *Arte primitivo en tierra civilizada*. Madrid: Siglo XXI.

Sansi, R. (2016). Experimentaciones participantes en arte y antropología. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXXI(1), 67-73.

Schneider, A. & Wright, C. (2007). *Contemporary art and anthropology*. Oxford: Berg

_____. (2010). *Between art and anthropology: Contemporary ethnographic practice*. Oxford: Berg.

Stout, D. (1971). Aesthetics in 'primitive societies'. En Carol F. Jopling (Ed.), *Art and aesthetics in primitive societies* (pp. 30-34). Nueva York: Dutton.

Thornton, S. (2009). *Siete días en el mundo del arte*. Buenos Aires: Edhasa.

Wiseman, B. (2007). *Lévi-Strauss, antropología y estética*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zafra, R. (2017). *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.