

# **Lo humano en lo no humano. La configuración cultural de artista, objeto y público en la experiencia artística contemporánea.<sup>1</sup>**

*The human in the non-human. The cultural configuration of artist, object and public in the contemporary artistic experience*

**Patricia Cecilia Galletti\*<sup>1</sup>**

**Palabras clave**

Arte;  
Antropología;  
Configuración cultural;  
Posmodernismo.

**Resumo:** El presente escrito pretende reflexionar desde una perspectiva transdisciplinar - filosófica, histórica y en particular, antropológica -, la configuración cultural del arte contemporáneo y su valor como encorporización de lo humano en lo no humano. Se tomarán en cuenta como ejes de análisis los llamados "síntomas" del posmodernismo: los cambios de paradigma entre arte y cultura, el surgimiento de nuevos objetos de arte y el impacto de las nuevas tecnologías, y las teorías acerca del fin de los tiempos. Asimismo, se expondrán las transformaciones relacionales e instancias de actualización entre artista, objeto y público en tanto entidades humanas y no humanas intervinientes en la experiencia artística. Por último, analizaremos los vínculos, igualmente posmodernos, entre el arte y la antropología, y el aporte que un enfoque abolicionista de las jerarquías puede generar al interior de ambas disciplinas

**Keywords:**

Art;  
Anthropology;  
Cultural configuration;  
Postmodernism.

**Abstract:** *This paper aims to reflect from a transdisciplinary perspective, philosophical, historical, and especially anthropological, the cultural configuration of contemporary art and its value as embodiment of the human in the nonhuman. The called "symptoms" of postmodernism will be taken into account as axes of*

---

<sup>1</sup> Recebido em 22/01/2015 e aceito para publicação em 18/07/2015.

\*<sup>1</sup> Doctoranda en Antropología Social IDAES UNSAM. Diseñadora de Indumentaria UBA. Becaria de investigación Universidad de Valladolid, España (2014-2016). Email: patocgalletti@yahoo.com.ar.

*analysis: the emergence of new objects of art and the impact of new technologies, paradigm shifts between art and culture, and theories about the end of time. Furthermore, relational transformations and instances of update between artist, object and audience as human and nonhuman entities participants in the artistic experience will be discussed. Finally, we analyze the links, equally postmodern, between art and anthropology, and the contribution that abolitionist approach to hierarchies can generate within both disciplines*

### **Los cambios de paradigma entre arte y cultura**

**B**ásicamente, dos paradigmas son los que nos dedicaremos a analizar en este artículo, el "moderno" y el "posmoderno" y sus instancias intermedias de "crisis" o "cambio".

Para empezar caracterizaremos como "configuración" nuestra forma de concebir un paradigma. Esta perspectiva nos ayuda a entender al paradigma cultural, no como "cosa" que está ahí y puedo sopesar como una variable más, sino como condición de posibilidad dentro de unos límites. Esas "configuraciones culturales" son los "límites de la cultura" (véase GRIMSON, 2011) que determinan las posiciones posibles o liminares y las posiciones hegemónicas o centrales dentro de una sociedad. Esta breve introducción acerca de nuestra forma de entender la cultura tiene el objetivo de exponer que sin este concepto de "configuración" no es posible descifrar qué de lo humano se imprime en lo no humano del objeto y deviene en símbolo al interior de una cultura, ni sus cambios en el campo de las significaciones.

No obstante, a lo largo de la historia intelectual de los estudios del arte, otras visiones han cobrado fuerza, y consideramos que, aunque nos parezcan incompletas, debemos tenerlas en cuenta.

Por ejemplo, para Jameson (1991), un enfoque materialista cultural es el adecuado para explicar las transformaciones en las esferas del arte, la cultura y la economía, para él indivisibles. Este autor entiende el surgimiento del posmodernismo como una ruptura radical con el modernismo y su instauración no como estilo, sino como pauta cultural dominante. Su hipótesis sostenía que la irreverencia y transgresión de los modernos hacia los valores victorianos había perdido su capacidad de asombro y horror en el público, quedando obsoleta su función por una mutación en la esfera de la cultura. La reacción posmoderna estaba relacionada a que "la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa" (JAMESON, 1991, p. 18), que implicaba una importancia cada vez mayor al factor de innovación y experimentación estética. Los riesgos de visiones como las de Jameson es que dejan al margen otras condiciones de índole no material que se impregnan en igual medida en la obra.

Otra de las discusiones corrientes en el arte es la posibilidad de un arte autónomo. A lo que cuestionamos, ¿existe acaso algo no humano en la obra de arte? ¿cómo escapar a los condicionamientos sociales, culturales, históricos y biográficos que son parte de las condiciones de producción del artista y de recepción por parte del público? Esta pretensión de autonomía es constitutiva de la visión dicotómica entre arte "puro" al margen de la vida o arte "político" como parte integral de las esferas de la experiencia humana, con sus disyuntivos cambios y quiebres políticos, sociales y económicos (ver COMETTI, 2010).

Estudios como el de Raymond Williams (1997) arrojan que en la modernidad la creatividad implicaba una ruptura con lo tradicional y "todo" el pasado, a diferencia del romanticismo por ejemplo, que tomaba como inspiración un pasado remoto, sosteniendo que el presente y el pasado inmediato debían ser olvidados. Pero, ¿son realmente las vanguardias configuraciones "otras" o al contrario son "liminares" dentro de unas mismas fronteras? Nos recuerda la diferencia entre reforma y revolución, entendida la reforma como un cambio dentro de los postulados de una sociedad y la revolución como la conmoción toda de las estructuras que la normalizan. Foster dirá "si un sujeto, una sociedad abyectan lo ajeno en su interior ¿no es la abyección una operación reguladora?" y agrega, citando a Bataille (2001, p.160) "La transgresión no niega el tabú (...) sino que lo trasciende y lo completa". Es así como podemos pensar la vanguardia como *fractura dentro del orden*, entendiéndola, no como una ruptura total del estado de las cosas, sino como un señalamiento y exposición de su crisis, y la apertura a nuevas posibilidades.

Entendemos que las condiciones que operan sobre el artista en la producción de su obra están en diálogo "performativo" constante con su recepción, terreno donde el público re-significa las significaciones originarias. No existe el individuo, el público o el objeto de arte por separado sino relaciones de interdependencia signadas por conflictos de poder, factores sociales y económicos; los sujetos y objetos se construyen relacionamente e históricamente.

La recepción – de disgusto o conformidad-acaba por completar la obra brindando información acerca de la adecuación o no de la misma a las normas sociales, culturales y estéticas. Por ejemplo, la teoría bourdiana aborda las bases sociales del gusto o la disposición estética dominante traducida en "el gusto" general que impera en un tiempo y sociedad, sobre el que se mide "lo bello" o "lo feo", lo bueno para ver y lo que se debe ocultar o invisibilizar, y atraviesa transversalmente todos los sectores sociales (dominantes y dominados, "cultos" y "populares"). El sentido estético, o mejor dicho, acerca de "qué es lo estético" implica, como dice Bordieu, una posición de privilegio y distinción en la sociedad. Se encuentra en el terreno de la legitimación del gusto hegemónico, "no hay ni podría haber movimiento artístico sin empresa de justificación. La dimensión necesariamente pública de las prácticas artísticas y las obras se solidariza con modalidades bajo las cuales son acogidas, defendidas o reconocidas en su contexto social y cultural" (COMETTI, 2010, p. 24). Negando o no el modelo anterior, están indefectiblemente inscriptas en el campo de normas que les dio origen. "El tipo de discurso que se ha establecido

sobre las cenizas de las vanguardias, aunque se presente como el fin de las ilusiones no escapa a la regla" (COMETTI, 2010, p. 24). Lo negado es parte inherente y constitutiva del manifiesto artístico que lo rechaza.

### **El surgimiento de nuevos "objetos" de arte. El problema de la indescirnibilidad y el impacto de las nuevas tecnologías**

Si el modernismo cuestionó las bases del dogmatismo en el arte a través del ciclo de atracción-repulsión dictado por las vanguardias, el posmodernismo incluyó a todas ellas en su interior, en una plural coexistencia, permitiendo la experimentación fuera de lo institucionalmente normalizado.

Los "nuevos" objetos de arte no eran, necesariamente "objetos". El filósofo Jean-Pierre Cometti (2010) aporta ejemplos de ello, contando entre los "no objetos" a las instalaciones, entre los "cuasi objetos" al *land art* – o como ampliaremos más adelante híbridos de naturaleza y cultura, según Latour-, y manifestaciones relacionadas a la práctica de la performance.

Pero ¿qué es lo que hace que percibamos algo como "arte"? Ciertamente, no es la materialidad del objeto la respuesta. Para explicar este fenómeno deberíamos ir al campo de las significaciones, la carga semántica del objeto, que se construye relacionamente y que no puede despegarse de su aquí y ahora. Los cambios sociales, económicos y políticos están inscriptos en la materia del arte, no puede enajenarse de la sociedad que lo vió nacer.

Las diversas discusiones sobre la función o sin sentido del arte también van en esta línea, ¿cuál es el papel del artista? ¿tiene la responsabilidad de ser un actor político, un traductor de su sociedad?. Aquí podríamos aplicar dos posibles visiones, no necesariamente excluyentes sino, me atrevo a decir, complementarias, una más interpretativista y geertziana, de la cultura como texto, que ve en el arte el recinto de signos de la sociedad que le dio origen, otra, más fenomenológica, situada en la experiencia del arte. Esta última incorpora las instancias de recepción de esa obra y la actualización semántica, los "modos somáticos de atención", en tanto "modos culturalmente elaborados de prestar atención a, y con, el propio cuerpo en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros" (CSORDAS en CITRO, 2011, p. 87). En este caso, estos "otros" no son ni más ni menos que las obras de arte, culturalmente condicionadas y relacionamente actualizadas.

Entender al arte contemporáneo como síntoma va en línea con un enfoque que implique una somatización de condiciones existentes en el entorno encarnadas en la obra de arte, la cual a su vez está en continuo *feed back* con el artista y el público, de manera tal que la experiencia (artística) corporizada "es el punto de partida para analizar la participación humana en el mundo cultural" (*Ibíd*, p. 83).

El antropólogo Rolando Silla, en su artículo titulado *Materialidad y Agencia: un debate con la obra de Tim Ingold*, concuerda con el valor de síntoma del arte posmoderno, en tanto "nos inclinamos a tratar la obra de arte como un reflejo de condicionamientos sociales, económicos o políticos; como representaciones de otras cosas. Entonces y desde el punto de vista sociológico, la obra de arte no aporta nada nuevo" (SILLA, 12, p. 2013), y agrega que el mundo referido a los objetos y a lo no humano sería pasivo en relación al

mundo vivido socialmente por los humanos. Ahora, esto no significa que las obras de arte, el tema que aquí nos reúne, sean materia inerte, sino que existe una actualización semántica interrelacional entre sujetos (artista, público, mediadores tales como el marchand), objetos (la obra en sí y en relación al mundo de objetos disponibles en la sociedad) y contextos (sociales, políticos, culturales, económicos, institucionales entre otros), "así las cosas son activas no porque estén imbuidas de agencia, sino por el modo en que se ven atrapadas en estas corrientes del mundo vida" (SILLA, 13, p. 2013)

¿Cuál es la frontera entre arte y no arte? Hay una familiaridad entre los objetos de arte que los asocia intuitivamente por un tipo de sensibilidad estética, pero ¿qué pasa con los objetos de arte que no difieren en sus características de los objetos de uso cotidiano más que en la intencionalidad del artista de que así lo sean? Este es el problema de los indiscernibles de Danto, no puedo distinguir fácilmente qué es arte y que no lo es, sólo en una lectura más profunda y con mayor información puedo entender la inscripción del objeto. Ya desde tiempos de Platón los sofistas reflexionaban acerca de la identidad de la cosa, siendo el problema de los indiscernibles uno de los temas fundamentales de la historia de la filosofía. Kant también abordó esta cuestión, dividiendo la cosa en sí, de su representación, es decir, de lo que conocemos de ella ¿pero cómo acceder a la cosa en sí si no es por medio de nuestra estructura mental? ¿Cómo conocer su existencia fuera de nuestra percepción, acceder a la cosa sin estar mediada cultural y socialmente por nosotros como sujetos? Cometti sostiene que se trata de un problema metafísico y lógico y se resume en la fórmula ¿Cómo puedo pensar lo que hace a la identidad de una cosa?, es decir, ¿qué hace que sea esa cosa y no otra?

Por su parte, el antropólogo Bruno Latour en su libro *Nunca fuimos modernos* también se dedicó a explorar el problema de los indiscernibles en la figura de los "cuasi objetos", cosas que no son ni sujetos, ni objetos, ni en el medio, son híbridos, actantes dentro del entramado social. Para aclarar este punto, explica que ser moderno implica llevar a cabo dos tipos de prácticas, por un lado crea por traducción mezclas entre géneros de seres totalmente nuevos, "híbridos" de naturaleza y cultura. Por otro, genera a través de la purificación dos zonas ontológicas completamente distintas, lo humano y lo no humano. Sólo dejamos de ser modernos cuando dejamos de pensar en estos términos, y entendemos que los dos conjuntos de prácticas, en realidad, nunca estuvieron separados.

Pero, una pregunta permanece abierta ¿por qué preguntarnos por lo indeterminado? En primer lugar, para cuestionarnos sobre la problemática de los indiscernibles partimos de un postulado cartesiano, certeza moderna donde cada término define sus límites de significado por su opuesto binario. Según este pensamiento existen elementos discernibles, opuestos, singularmente determinados y construidos relacionamente por su factor diferencial. La reversibilidad permite convertir la cultura en arte y el arte en cultura y mediante una operación de clasificación y distribución se reparte aquello que pertenece al arte, al artista o a la cultura. Pero nuevamente, ¿no cabría preguntarse por qué esta obsesión moderna por la distinción? Compartimos con Latour la idea de que lo humano no puede ser captado y salvado sin que le devuelvan esa otra mitad de sí mismos, las cosas. Lo humano está en el cruce,

en el pase, en el intercambio continuo de las formas, en medio de una red. Sólo si podemos pensar de esta forma superaremos el problema de los indiscernibles.

La lógica de la convertibilidad a su vez está presente en muchos trabajos del arte contemporáneo. Pero para que ella tenga un lugar, tiene que haber una degradación ontológica de la cosa, una variación en la carga semántica del objeto. La convertibilidad implica una negación del sentido y esencia primera del objeto para re-configurarlo y re-significarlo en pos de otro uso, a beneficio de un funcionamiento estético, como vemos en la instalación de Michelangelo Pistoletto en la figura 1, en ella se ve la copia de una Venus rodeada de un género textil pobre, 262 trapos, dos mesas de vidrio cuyas bases son estos mismos trapos, una escoba real se divisa apoyada sobre uno de los portales y una pared sin terminar. El conjunto completo crea la obra de arte y varía el sentido y significación original de cada uno de sus componentes; este compromiso ontológico, vinculado al ser de las cosas es lo que expone su reversibilidad.

**Figura 1-** Michelangelo Pistoletto "Venere degli Stracci" (1967). 2011. Retrospectiva Museo de Arte de Filadelfia



En cambio, la duplicación no hay reversibilidad, no hay un cambio ontológico de la cosa, porque se trata de una transferencia de objetos que tienen sentido solamente en el marco de una sociedad, la sustancia no se ve afectada, no hay pretensión de ser la cosa. A modo de ejemplo, la artista italiana Tatiana Trouve realiza instalaciones duplicando los objetos más triviales, pero con materiales tradicionalmente usados para hacer esculturas. En la figura 2, que aparece más abajo vemos, por ejemplo, cómo materiales tan flexibles como cartón corrugado y el cuero son visualmente representados en sus características de maleabilidad, pero táctilmente su solidez obedece a materiales de gran dureza como el bronce y el concreto. Aquí se observa, no sólo el desplazamiento de un objeto trivial a una obra de arte, sino también confundiendo la percepción sensorial, donde la proyección visual nada tiene que ver con la materialidad. Lo que se capta es un pensamiento de transposiciones, una lógica del simulacro. Como antecedente a la obra de Trouve, podríamos situar en este mismo grupo el trabajo del artista Duane Hanson con sus esculturas hiperrealistas de personas en situaciones cotidianas, realizadas en fibra de vidrio y vinílico (imagen 3), aunque en este último caso estamos

hablando de una conjunción de simulación y realidad. Una tensión entre la duplicación del cuerpo y los accesorios reales, en una escultura. Pero, como dijimos con anterioridad, en ninguno de los dos casos hay un compromiso ontológico de la cosa original, es una simulación, no una pretensión de realidad.

**Figura 2** - Tatiana Trouve. "Refolding" 2012. Concreto, bronce.



**Figura 3** - Duane Hanson. "Traveller" 1985. Masilla para autos, fibra de vidrio y técnicas mixtas con accesorios tamaño real.



En el libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Fredric Jameson (1991, p. 21) entiende el simulacro como uno de los rasgos constitutivos del posmodernismo basado en "una nueva superficialidad" prolongada en la teoría contemporánea y en una nueva cultura de la imagen o el simulacro, el debilitamiento de la historicidad, una nueva sensibilidad y las relaciones constituidas con las nuevas tecnologías.

Ahora, según Deleuze, debe hacerse una salvedad con respecto a la copia, "si decimos del simulacro que es una copia de copia, icono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida, dejamos de lado lo esencial: la diferencia de naturaleza entre simulacro y copia, el aspecto por el cual ellos forman las dos mitades de una división. La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza". (DELEUZE, 2005, p. 300). Es la copia, en tanto identificación total con los atributos del original, – y no el simulacro –, la que degrada la ontología de la cosa y funda la convertibilidad.

Pero la imitación no sorprende, la obra de arte siempre fue objeto de reproducción, afirma el filósofo Walter Benjamin (2008) aunque en cada momento en particular se ha visto limitada por los alcances de la técnica dominada por cada sociedad. La diferencia intrínseca entre la obra de arte y su reproducción es su "valor histórico" ligado a la tradición que la hace auténtica, el aquí y ahora irrepetible de su existencia, contando "la historia a la que haya estado sometida en el curso de su perduración (...) las alteraciones físicas que haya padecido a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario" (BENJAMIN, 2008, p. 20).

No obstante, hay una relación distinta entre la obra de arte y su reproducción manual - entendida como falsificación - y la obra de arte y su reproducción técnica. Frente a la primera, la autoridad del original va en detrimento de la copia. En la segunda, la relativa independencia y potencialidad técnica de capturar ópticas diferentes provoca una obra sui generis, registrando lo efímero del momento en una imagen eternamente revisitada; "la autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella, desde su duración material hasta su testificación histórica." (BENJAMIN, 2008, p. 22). La obra reproducida pierde autoridad por realizar un desanclaje entre lo que se proyecta y la realidad temporal, pero no sólo eso, como ya desarrollamos con anterioridad, la copia compromete ontológicamente al original y permite su convertibilidad. Jameson (1991), en cambio, tiende a ver en el problema de la singularidad un problema de afectividad, "el fin del estilo único y personal, el fin de la pincelada individual distintiva" encarnada por el avance de la reproducción técnica. "Lo que no significa que los productos culturales de la época posmoderna estén exentos de sentimientos, sino más bien que tales sentimientos (intensidades) son ahora impersonales y flotan en una especie de euforia organizada (JAMESON, 1991, p. 39).

Según Walter Benjamin algo llamado aura sería lo que sustenta la autenticidad de la obra, lo que posibilita percibir sensorialmente el aquí y ahora anclado en la experiencia artística, su singularidad. La reproducción técnica ha acercado a las masas la imagen de la obra de arte pero ha matado su aura, en el afán de ponerse al alcance de todos ha puesto en crisis su propia existencia. El filósofo, en el ensayo que aquí traemos a colación - escrito en 1936, un dato no menor - estaba preocupado por los alcances de la masificación del arte y su vulgarización. Asimismo, nos habla de una "naturaleza objetual" del arte, tiene la certeza de un moderno en su relato, "el arte es" no "puede ser", existen "naturalmente" características que le son propias al objeto de arte - idea esencialista y fantasmal en tiempos que los sujetos y objetos construidos relacionamente gozan de buena salud - el arte como ritual, actividad contemplativa y no apta para "la muchedumbre". Benjamin ve como fracaso los intentos de una recepción controlada en los museos y exposiciones. Pero esta pluralidad de lecturas, presentada como amenazante ante el filósofo, no tiene en la actualidad el mismo carácter, donde la "experiencia" del sujeto toma relevancia. La carga semántica puede variar según sean las instancias de recepción. La actualización de la obra de arte en diferentes tiempos y lugares puede generar diferentes discursos y emociones en relación a ella, pero su singularidad y consecuentemente su aura, permanecen intactas. Esto se explica por su componente de culto y su función ritual, "el valor único de la auténtica

obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil" (BENJAMIN, 2008, p. 26). La noción de "activación" es igualmente importante como condición de funcionamiento que demarca, a su vez, el conjunto de dispositivos de exposición y las relaciones interactivas entre objetos y sujetos. Activar una obra implica responder a la exigencia de adecuación, ¿cuál es la forma adecuada de mostrar una obra de arte? Pregunta que hace ruido, porque gira en torno a lo normativo, un anacronismo en tiempos posmodernos. Mejor aún podríamos preguntarnos ¿existe acaso una forma correcta de mostrar una obra? Esta activación nunca puede ser controlada... necesita de la recepción para completarse.

### **El relato posmoderno, el fin de los tiempos, el fin del arte**

Toda transición genera inconmensurabilidad, ya lo decía Kuhn con su teoría del cambio entre paradigmas y el problema de la intraducibilidad. Pero, ¿Qué sucedió en el pasaje de la modernidad a la posmodernidad que generó esa percepción de estar viviendo "el fin de los tiempos" el "fin del arte"? el abandono del proyecto moderno por una hiperconmensurabilidad dice Latour, una transición hacia otra cosa distinta al arte, dice Danto. Creo que no están tan alejados entre sí, al fin de cuentas la incertidumbre del hombre despojado de los grandes relatos, su angustia frente al desencantamiento del mundo.

Durante mucho tiempo se tomó el discurso de Danto radicalmente, pero él nunca quiso escribir sobre la muerte del arte, antes más bien quería exponer "como un complejo de prácticas dio lugar a otras" (DANTO, 2002, p. 26), lo que se había agotado era ese tipo de relato de la continuidad, no el arte en sí. Pero, unir los puntos hacia atrás, con el discurso del "fin del arte" presentando esta situación como algo nuevo tiene el poder de un "relato de los relatos" (COMETTI, 2010, p. 26). Paradójicamente se anuncia el fin de los relatos con el mayor de los relatos, el de la clausura. Jean-Pierre Cometti ve en el fin de las vanguardias y el relato del fin del arte un reforzamiento del "sentido histórico" del sujeto, al modo nietzscheano.

El discurso acerca de la confianza o aprensión hacia los grandes relatos es lo que define para Danto las concepciones modernas, posmodernas y contemporáneas. Una lectura latouriana nos lleva a indagar ¿cuál es el origen de la típica percepción moderna de estar viviendo un tiempo nuevo que rompe con el pasado?, a lo que Latour nos da una pista, el origen radica en el proceso culturalmente internalizado e inconscientemente reproducido de clasificar, limpiar y distribuir, responde. Es así como los cuasi-objetos indagan y quiebran los fundamentos de la modernidad, confundiendo épocas, ontologías y géneros diferentes. Tampoco tiene asidero pensar la modernidad y la posmodernidad como dos paradigmas tan radicalmente diferentes, ya que tienen más en común de lo que aparentan. La modernidad y posmodernidad, están al cabo "constituídas de un modo análogo, en la acción diferida, como un proceso continuo de futuros anticipados y pasados reconstruidos (...) no hay transición temporal entre lo moderno y lo posmoderno" (FOSTER, 2001, p. 211) sino que se trata de una mezcla de "tiempos diferentes".

Cronológicamente, los años 60 fueron el disparador para Danto para elaborar una teoría del "fin del arte", representando el concepto la imposibilidad

de distinguir la "obra de arte" de la "mera cosa real". La pregunta acerca de qué es lo que hace que la obra de Warhol "Brillo Box" (figura 4) sea una obra de arte, aunque no tenga prácticamente diferencias con las cajas de Brillo del supermercado, es el meollo de esta cuestión. Se trata, después de todo, de un packaging, de un producto trivial, sin aparente intención estética y sin rastro del genio artístico, pero, sin embargo, ahí está, en un museo y protegido por una vitrina que nos informa cuál es la lectura adecuada de este objeto morfológicamente trivial y semánticamente excepcional. Esta nueva praxis artística será leída por Danto como el fin del arte, y por Benjamín como una obra sin aura por su reproductibilidad. La transición del modernismo al posmodernismo para Danto implica un arte poshistórico, un arte después del arte, un arte ontológicamente "otro".

**Figura 4** - Andy Warhol. "Brillo Box". 1967.



En cuanto a los años 70, lo particular para Danto fue una gran heterogeneidad de géneros y representaciones, una pluralidad que el modernismo había intentado ahogar; "los artistas tenían en sus manos toda la herencia de la historia del arte, incluida la historia de la vanguardia", y agrega, "en mi opinión, la principal contribución artística de la década fue la aparición de la imagen *apropiada*, o sea el *apropiarse* de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles nueva significación e identidad"(DANTO, 2002, p. 37). Los objetos de arte posmoderno pueden parecer "meras cosas reales", como ya dijimos anteriormente, no necesariamente tienen un particular sentido estético que lo diferencie, "no hay imperativos a priori sobre el aspecto de las obras de arte que pueden parecer cualquier cosa" (*Ibíd*, p. 38). Este postulado minó las bases del modernismo y la institución del arte, el museo de bellas artes ¿cómo exponer en un museo de bellas artes una cosa/objeto que no encierre en sus entrañas una afinidad especial con "lo bello"? Como dice Danto, el arte posmoderno es demasiado pluralista en intenciones y formas y tal vez pueda argumentarse que es "incompatible con los imperativos de un museo".

La década del 80, por su parte, experimentó un auge del mercado del arte. Las expectativas económicas y el enriquecimiento de artistas y marchands tuvieron su punto álgido en esta época. En contraposición con el detrimento sufrido en la década del 90, razón por la cual muchos artistas tuvieron que ingresar al mundo académico como profesores.

En realidad, explica Danto, la diferenciación entre lo moderno y lo posmoderno no se esclareció hasta los años 70 y 80. Decimos posmoderno y no contemporáneo porque "lo contemporáneo" sólo alude a una categoría temporal – al mismo tiempo que nosotros - y nada dice de las bases de su significación.

El fin del arte fue en realidad un cambio de conciencia, la inauguración de una nueva forma de entender o circunscribir el arte. Hasta el modernismo, todo el arte estaba imantado por una filosofía del arte; con el posmodernismo, en cambio, se produce una ruptura y una nueva conciencia, "el arte puede ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores" (DANTO, 2002, p. 58).

Creo que aquí amerita hacer una pausa y una reflexión. A mi juicio lo que ocurrió - con las cajas de Brillo Box de Warhol como ejemplo - es la desnaturalización de las relaciones entre el arte y el goce estético. Esta nueva producción artística conmovió profundamente las bases de "lo bello" y explicitó las relaciones entre el arte y la cultura, arte es *todo* lo que el ser humano quiera que sea arte, no hay un dios que nos baje del cielo la tabla de los postulados del arte, ni su sustento filosófico existió siempre, *hubo un comienzo* de esta concepción de lo estético y, como dice Danto, hay un fin. En cierto sentido se trata de un desencantamiento, ya no hay certezas, porque las certezas son cultural, histórica y procesualmente construidas y configuran socialmente todas las esferas de la doxa y praxis humana; no hay razón para entender la esfera artística, como algo externo al devenir social y cultural.

Las ideas del fin del arte y el fin de la historia están asociadas a la libertad, "los seres humanos, como los describieron Marx y Engels, son libres de ser lo que quieran ser, y son libres desde cierta agonía histórica que dispone que, en cualquier escenario, haya una forma de ser auténtica y una no auténtica" (DANTO, 2002, p. 67). Esto es, a mi parecer, entendiendo lo auténtico como hegemónicamente válido y lo no auténtico como formas de resistencia al poder desde la alteridad. La antropóloga Sherry Ortner puede darnos alguna clave cuando expone en su trabajo "Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna", que según Giddens los sujetos son "siempre-al menos en parte - sujetos cognoscentes, y por lo tanto, son capaces de influir en las estructuras que los han constituido y, a veces, actuar contra ellas" (ORTNER, 2005, p. 28)

Finalmente, tal vez resulte interesante pensar la temporalidad en los términos de Latour, donde "el tiempo no es un marco general, sino el resultado provisional de las relaciones entre los seres" (1993, p. 114), en el sentido de que todos mezclamos los tiempos, somos premodernos, modernos y posmodernos alguna vez.

### **Arte y Antropología en sintonía posmoderna.**

Las relaciones entre arte y antropología han sido cada vez más frecuentes desde el llamado posmodernismo.

Por un lado, desde una perspectiva antropológica, sabemos que existe una configuración cultural que hace posible que una cosa sea percibida como una obra de arte, o que pierda su función estética y se le asigne otro valor de uso.

Pero, también la antropología se escurre a través de sus prácticas en la figura del artista. Como nos cuenta Foster, la tendencia creciente y posmoderna de ver al "artista como etnógrafo" es un cambio de paradigma frente a la percepción moderna de ver al "artista como productor", donde se pone en relieve "la cualidad estética frente a la relevancia política, la forma frente al contenido" (2001, p. 176). El "artista como etnógrafo" también tiene como objeto de su reacción la institución burgués-capitalista del arte - el museo, la academia, el mercado y los medios de comunicación. El "otro" por el que lucha el artista ya no es un "otro subyugado" a los designios del capital, sino un "otro cultural". Estos dos modelos no están tan alejados, ya que no "consiguen reflejarse en su *supuesto realista*: que el otro, aquí poscolonial, allí proletario, está de alguna manera en la realidad, en la verdad, no en la ideología, porque es socialmente oprimido, políticamente transformador y/o materialmente productor" (*Ibíd*, p. 178). La postura de Foster es que la "envidia" es el sentimiento que acerca al artista a la antropología, aunque nos preguntamos, ¿alguna vez ha estado alejado?, dejemos por ahora esta pregunta para más adelante.

Cabría preguntarse si en el caso de James Clifford, con sus collages interculturales, llenos de "surrealismo etnográfico" (figura 5), el objetivo sería la denuncia de una percepción etnocéntrica del otro cultural mediante la exposición de un mejunje interétnico.

**Figura 5** - James Clifford. "Edge of the Lake". 1970.  
Esmalte sobre lienzo 92 x 122 cm.



El artista, bajo esta óptica, se convierte en un traductor de "*la cultura entendida como texto* ¿Pero es el artista el ejemplar aquí o no es esta figura la proyección de un ego ideal de antropólogo: el antropólogo como collagista, semiólogo, vanguardista? En otras palabras, ¿podría esta envidia del artista ser una autoidealización en la que se rehace al antropólogo como intérprete artístico del texto cultural?" (negrita del autor, 2001, p. 185). Doxa y praxis se unen en el trabajo de campo, y los artistas se sirven de las herramientas de la observación participante, aunque esto, como dice Clifford James, reproduce el "presente etnográfico". Foster observa que el giro etnográfico del arte se ha visto favorecido por una afinidad estructural entre el arte y la antropología, "la antropología ya participa de los dos modelos contradictorios que dominan el arte y la crítica contemporáneos: por un lado, la vieja ideología del texto, el giro lingüístico de los años sesenta que reconfiguró lo social como orden simbólico

(...) por otro, el giro hacia el contexto y la identidad que opone los viejos paradigmas del texto y las críticas del sujeto" (*Ibíd*, p. 187)

Luego de los años sesenta, el arte deja de estar circunscripto a un lugar "normalizado" de exposición y recepción, sale de las galerías, museos y estudios para generar una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. Signado por unas profundas transformaciones sociales, políticas y económicas (la revolución feminista, Mayo del 68, las culturas populares, la poscolonialidad) en el periodo procesual que conecta las vanguardias modernas con el posmodernismo, el arte experimenta una serie de deslizamientos espaciales, y muta hacia otras formas de expresión, la performance y la instalación, entre otras.

El trabajo del artista Lothar Baumgarten va en esta línea. Con una visión muy próxima a la de un antropólogo, ha realizado numerosas instalaciones y fotomontajes expresando la diferencia cultural, los rituales y el simbolismo. Sin estudios formales en el área pero con un padre antropólogo, se ha visto influido por clásicos como Lévi Strauss y ha experimentado, cual Malinowski la inmersión en el campo, entre los años 1978 y 1980, vivió junto a los indios Yanomami, en las selvas de la Amazonía venezolana (NAVARRO, 2010). Su objetivo no es el activismo, por lo que no podríamos simplemente encuadrarlo dentro de un discurso artístico politizado, sino la reflexión y puesta en cuestión sobre ciertos modos de percibir hegemónicos y occidentales, mediante el mapeo de otras culturas, poniendo en relieve algunas denominaciones construidas y naturalizadas por la sociedad. La figura 6 que aparece también en el libro de Foster es un ejemplo, allí se explicitan los nombres de tribus americanas, muchas veces inventados por sus mismos colonizadores.

**Figura 6** - Lothar Baumgarten, "Invención Americana", 1993. Museo Guggenheim.



Otro de los ejemplos, la figura 7 hace referencia a la construcción del discurso sobre el otro cultural. Podemos observar la frase "...conocer un idioma extranjero y sin embargo no entenderlo"<sup>2</sup>, se trata de una de las trescientas citas presentadas en la instalación, extraídas de los apuntes de viajes de exploradores, conquistadores y antropólogos a lo largo de cuatrocientos años de conquista de los bosques tropicales.

<sup>2</sup> "... to know a foreign language and to nevertheless not understand it". (Traducción mía).

**Figura 7** - Lothar Baumgarten, "Conservatorio". 1994. Instalación. Royal Botanic Garden Edinburgh.



Algunos autores han visto en este binomio posmoderno artista-antropólogo una alianza estratégica desde la cual los artistas pueden posicionarse reclamando para su obra un estatus hoy perdido por las artes. Desde esta óptica, el giro del arte hacia las ciencias sociales se convierte en una búsqueda de prestigio que no aporta nada original, no es más que un "disfraz de la nueva estética en un mundo que la venera" (MOLINA GONZÁLEZ y ÁNGEL TORRES, 2012).

No obstante, existe una voz dentro de las ciencias sociales que proclama una conexión más profunda entre las artes y la antropología. Nos referimos al antropólogo Tim Ingold, el cual propone una reelaboración de las relaciones de poder entre ambas. Hasta nuestros días ha prevalecido la asimetría en dos expresiones: un hacer antropología "del" arte o un hacer arte "de" la antropología. En contraposición, Ingold postula en su libro *Making* (2013) una horizontalidad entre el arte, la antropología, la arqueología y la arquitectura:

"Sin embargo, mientras que podríamos aprender mucho **acerca del** arte desde el análisis de sus objetos, no aprendemos nada de él. Mi objetivo, por el contrario, consiste en sustituir la antropología **de** por una antropología **con**. En primer lugar, considerando el arte como una **disciplina** que comparte con la antropología una preocupación por despertar nuestros sentidos y permitir el conocimiento, para crecer desde el interior del ser en el desarrollo de la vida. Llevar adelante una antropología **con** el arte es corresponderse con él en su propio movimiento de crecimiento o transformación, en una lectura más progresiva que regresiva, siguiendo la misma dirección. Y es vincular el arte y la antropología a través de la correlación de sus **prácticas**, y no en términos de sus objetos, respectivamente históricos y etnográficos."<sup>3</sup> (negrita del autor, INGOLD, 2013, p. 8).

3 "Yet while we might learn much *about* art from the analysis of its objects, we learn nothing *from* it. My aim, to the contrary, is to replace the anthropology *of* with an anthropology *with*. It is to regard art, in the first place, as a *discipline*, which shares with anthropology a concern to reawaken our senses and to allow knowledge to grow from the inside of being in the unfolding of life. To carry out anthropology *with* art is to correspond with it in its own movement of growth or becoming, in a reading that goes forwards rather than in reverse, and to follow the paths along which it leads. And it is to link art and

Es así como Ingold establece que ciertas prácticas del arte tienen la potencialidad de sugerir nuevas formas de hacer antropología, ya que si hay similitudes entre las formas en que los artistas y antropólogos estudian **con** el mundo, “¿no podrían las obras de arte considerarse como formas de antropología, ‘escritas’ por medio de una comunicación no-verbal?”<sup>4</sup> (resaltado en el original, INGOLD, 2013, p. 8). Creemos que esta pregunta es fundante de un nuevo estado de relaciones y conmueve jerarquías al interior de las denominadas “*The 4 As*” por Ingold. De esta manera el dibujo, las esculturas y los edificios se convierten en otras formas, distintas al libro -en soporte y lenguaje comunicacional-, pero semejan tes en su capacidad de interpretar y traducir el entor no humano y no humano en el que se desarrollan.

## Conclusiones

A lo largo de este artículo nos hemos encargado de visitar diferentes concepciones del arte desde los paradigmas modernos a los posmodernos, dando cuenta de las implicancias de la configuración cultural de artista, objeto y público en la experiencia artística contemporánea.

Y hemos propuesto este recorrido con la esperanza de que al final del camino podamos aportar alguna luz sobre el valor de los objetos de arte más allá de su función estética.

Creemos firmemente que la obra de arte no es algo que esté por fuera de la sociedad, sino que es inherente a ella y solo podremos abordarla y comprenderla si tenemos en cuenta las redes en las que se encuentra imbricada, sin temer a “la totalidad indeterminada”. Ni hermenéutica ni fenomenológicamente, ni sincrónicamente etnográfica ni diacrónicamente histórica. El desafío es pensar, aunque sea como ejercicio de des-centramiento de teorías incorporadas por el sentido común mundano y académico, una continuidad de objetos y sujetos que ya no pertenecerían al mundo de lo humano o no humano, sino que ambos son la encorporización del fenómeno resultante de la interacción de todos los actantes, como dice Silla, “del mundo vida” en la experiencia artística.

No puedo hacer más que seguir abriendo preguntas en esta conclusión que poco tiene de conclusiva. ¿Qué pasaría si, tal como Ingold, nos proponemos a entender al arte, no como algo subordinado, al modo de “historia de”, “filosofía de”, “antropología de”, si extraemos esta obsesión deísta y jerarquizante del lenguaje y comenzamos a pensar en “con” ensayando el aprendizaje simultáneo?

Esta postura nos propone un cambio de eje de la discusión. Ya no se trataría de captar “la cosa” disciplinariamente, clasificando y distribuyendo (¿cómo recorto el objeto? ¿es arte o no? ¿es artista o etnógrafo? ¿moderno o posmoderno?). De repente, creemos ver un horizonte ¡Las ontologías no se degradan ni autentifican! Se oye a lo lejos, ¡Todos tienen derecho a ser! Su

---

anthropology through the correspondence of their *practices*, rather than in terms of their objects, respectively historical and ethnographic” (INGOLD, 2013, p. 8). (Traducción mía).

4 “could not works of art be regarded as forms of anthropology, albeit ‘written’ in non-verbal media?” (INGOLD, 2013, p. 8) (Traducción mía).

existencia habla **con** el mundo. Al fin de cuentas, escuchamos, aquello que queremos captar es *lo humano en lo no humano*.

### Bibliografía

- BENJAMIN, W. 2008. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: BENJAMIN, W. *Obras*, Libro I/vol. 2. Madrid: Abada.
- BOURDIEU, P. 1986. Habitus, code et codification. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 64, De quel droit ?, pp. 40-44.
- BOURDIEU, P. 1998. Títulos y cuarteles de nobleza cultural. In: BOURDIEU, P. *La Distinción*. Madrid: Taurus. Pp. 9-94.
- COMETTI, J.-P. 2010. ¿Qué significa el 'fin de las vanguardias'. *Boletín de Estética*, n. 12, abril. <<http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin-de-Estetica-13-Jean-Pierre-Cometti.pdf>>. Fecha de último acceso: 11/01/2016.
- CSORDAS, T. 2011. Modos somáticos de atención. In: CITRO, Silvia (coord.), *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Editorial Biblos. Pp.83-104.
- DANTO, A. 2002. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- DELEUZE, G. 2005. *Lógica del sentido*. Madrid: Paidós.
- ELÍAS, N. 1998. *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Península.
- FOSTER, H. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- GRIMSON, A. 2011. La Configuración Cultural. In: GRIMSON, A. *Los límites de la Cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Pp.171-194.
- JAMESON, F. 1991. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Madrid: Paidós.
- INGOLD, T. 2012. Tim Ingold: "Antropología, arqueología, arquitectura y arte son maneras de explorar el mundo en el que vivimos". Entrevista digital en *Revista AIFilo*. Universidad de Córdoba, Córdoba. <<http://www.ffyh.unc.edu.ar/alfilo/entrevista-a-tim-ingold-antropologia-arqueologia-arquitectura-y-arte-son-maneras-de-explorar-el-mundo-en-el-que-vivimos/>>. Fecha de último acceso: 11/01/2016.
- INGOLD, T. 2013. *Making. Antrhropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londres, USA y Canadá: Routledge..
- LATOUR, B. 1993. *Nunca hemos sido modernos. Ensayo de Antropología Simétrica*. Madrid: Morata.
- MOLINA GÓNZALEZ, J. L y ANGEL TORRES M<sup>a</sup>. E. 2012. El objeto como testimonio: Cuando el artista se convierte en antropólogo. *Revista de Antropología Experimental*, n. 12, 2012. *Monográfico: El acto creativo y el arte, Texto 2*, pp. 3-11. Universidad de Jaén (España)
- NAVARRO, M. 2010. Lothar Baumgarten, el antropólogo invisible. *Revista El Cultural* (Suplemento de Diario EL MUNDO). Versión digital: <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/27411/Lothar\\_Baumgarten\\_el\\_antropologo\\_invisible](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27411/Lothar_Baumgarten_el_antropologo_invisible)>. Fecha de último acceso: 11/01/2016.

- SILLA, R. 2013. Dossier "Materialidad y Agencia: un debate con la obra de Tim Ingold". Tim Ingold, neo-materialismo y pensamiento pos-relacional en antropología. *Papeles de Trabajo*, n. 11. Buenos Aires, UNSAM.
- ORTNER, S. 2005. Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna. *Etnografías contemporáneas*, n. 1. Buenos Aires, UNSAM.
- WILLIAMS, R. 1997. La política de la vanguardia. In: WILLIAMS, R. *La política de la modernidad. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Editorial Manantial. Pp. 71-87.