



AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana

ISSN: 1695-9752

informacion@aibr.org

Asociación de Antropólogos Iberoamericanos
en Red

Organismo Internacional

Martínez Luna, Sergio

La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell

AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, vol. 7, núm. 2, mayo-agosto, 2012, pp. 171-195

Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red

Madrid, Organismo Internacional

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62323322003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



AIBR
Revista de Antropología
Iberoamericana
www.aibr.org
VOLUMEN 7
NÚMERO 2
MAYO - AGOSTO 2012
Pp. 171 - 196

Madrid: Antropólogos
Iberoamericanos en Red.
ISSN: 1695-9752
E-ISSN: 1578-9705

**LA ANTROPOLOGÍA, EL ARTE Y LA VIDA
DE LAS COSAS.
UNA APROXIMACIÓN DESDE *ART AND AGENCY*
DE ALFRED GELL**

SERGIO MARTÍNEZ LUNA / UNIVERSIDAD CARLOS III



RESUMEN:

El arte ha sido un concepto controvertido para la teoría antropológica desde sus inicios. La Antropología se situó a menudo entre el reconocimiento de la singularidad cultural de objetos y prácticas a los que no se podía calificar como artísticos sin caer en el etnocentrismo y el esfuerzo por componer marcos comparativos tan amplios como para incluir una variedad de prácticas humanas relativas a la experiencia estética. Para salir del espacio definido por esos dos discursos, Alfred Gell sugirió que la experiencia del arte tiene que ver con una especial forma de atribución de agencia a los objetos y las imágenes. Considerar este fenómeno puede ser el punto de partida para elaborar una genuina teoría antropológica del arte, construida sobre la especificidad de la disciplina y sus herramientas conceptuales. Tal enfoque plantea cuestiones acerca de la definición de los conceptos de agencia, personalidad y materialidad que comprometen a otras versiones del análisis y la crítica cultural.

PALABRAS CLAVE:

Arte, agencia, diversidad cultural, nexo del arte, tecnologías de encantamiento.

**ANTHROPOLOGY, ART AND THE LIFE OF THINGS.
AN APPROACH FROM *THE ART AND AGENCY OF ALFRED GELL***

SUMMARY:

Art has been a controversial concept for anthropological theory since its early days. Anthropology was often situated between the recognition of the cultural uniqueness of objects and practices that could not be qualified as Art without falling into ethnocentrism, and the effort to shape comparative frameworks broad enough to encompass different human practices relating to aesthetic experience. In order to go beyond the scope defined by those discourses, Alfred Gell pointed out that art experience has to do with a peculiar form of attribution of agency to objects and images. Consider this fact may be the starting point for developing a genuine anthropological theory of art, built on the specificity of the discipline and its conceptual tools. This approach raises questions concerning the definition of concepts such as those of agency, personhood and materiality that involve other forms of cultural analysis and critique.

KEY WORDS:

Art, agency, cultural diversity, art nexus, enchantment technologies.

RECIBIDO: 18.10.2011

ACEPTADO: 26.02.2012

Introducción

En su obra póstuma *Art and Agency* (1998), el antropólogo británico Alfred Gell se mostraba insatisfecho con el giro lingüístico que se había extendido a todos los ámbitos del análisis cultural, impidiendo, entre otras cosas, una teoría antropológica del arte consecuente con los presupuestos de la antropología social. Hacer gravitar el estudio antropológico del arte alrededor de nociones semióticas o simbólicas había relegado a un segundo plano la cuestión de la agencia de los objetos materiales. Con el concepto de “agencia del objeto” este antropólogo deseaba llamar la atención sobre los modos en que un artefacto es capaz de afectar a las personas, movilizando respuestas emocionales, generando ideas y provocando una variedad de acciones y procesos sociales. El objetivo general de Gell era distanciar a la Antropología del arte de las dependencias que mantenía con la estética, la teoría, la historia o la sociología del arte, disciplinas que seguían ejerciendo su influjo sobre los discursos semióticos, culturalistas y estructuralistas. El presente artículo repasa los conceptos claves del libro de Gell, así como las principales discusiones críticas, hoy todavía abiertas, que ha suscitado. La influencia de esta obra ha sido intensa no sólo en el ámbito de la Antropología, sino en otras modalidades de análisis cultural preocupadas con el problema de la definición del arte, las dimensiones sociales de la experiencia estética y un cierto retorno de cuestiones relativas a la cultura material. La amplitud propositiva del libro de Gell plantea la necesidad de revisar las concepciones heredadas de agencia y de personalidad, y, desde ahí, las formas de entender las articulaciones entre cosas, personas y prácticas culturales. Tal tarea representa un reto para la teoría y las metodologías de la Antropología, que apunta también a la redefinición de las relaciones de la Antropología con otras disciplinas, dentro de modelos emergentes de interdisciplinariedad.

La Antropología del arte y la diversidad cultural

El primer problema al que inevitablemente se enfrenta la Antropología del arte es el de la universalidad de la experiencia estética. Es decir, si es posible entender el arte como una categoría común a culturas diferentes, y a partir de ahí extender el valor y el juicio estético para la composición de una teoría transcultural del arte. La manera tradicional de abordar una historia universal del arte era deudora de las grandes narrativas que fueron declinando frente al surgimiento de una multiplicidad de pasados plurales, memorias y experiencias que habían quedado minorizadas bajo

la fuerza de esa concepción lineal y progresiva del tiempo. Ese modelo de desarrollo histórico idealista ha sido central para la comprensión del arte occidental al menos desde el Renacimiento y su pujanza hizo que se creyera factible incluir dentro de él las prácticas “artísticas” no occidentales, manifestaciones culturales cuyos contextos nativos podían ser perfectamente ajenos no sólo a la noción de “Arte” sino también a la de “Historia”. El propio reparto de la sensibilidad que empezó a institucionalizar la modernidad euroamericana a partir del siglo XVIII se esforzó en unificar una heterogeneidad de prácticas visuales, usos de la obra de arte o modos de recepción en torno a la configuración de una noción categorica de Arte y a la normalización de la experiencia estética.

Incluso en aquellos casos en los que el discurso nativo sobre la experiencia estética es el eje de la investigación se comete el error de dar por sentada la existencia de tal experiencia. Esta operación, señala Gell, acaba facilitando que se sostenga y expanda, aunque sea bajo el disfraz del respeto a la diversidad cultural, la sensibilidad estética Occidental, proyectada sobre un contexto ampliado en el que los objetos de arte no occidentales puedan ser asimilados a las categorías estéticas del arte y la apreciación. En la medida en que estas quedan finalmente sin cuestionar, nos encontramos, como advierte Lourdes Méndez (2009: 113), con un modo refinado de reificación estética. El “arte etnográfico” queda reabsorbido de nuevo dentro del discurso etnográfico, que insiste en gestionar a aquél como objeto del credo y la mirada museal (Rampley, 2005: 532). Han sido muchas las ocasiones en las que el llamado “giro etnográfico” ha pasado por alto este sesgo etnocéntrico que lo hace converger con el discurso hegemónico del multiculturalismo. Cabría preguntarse, por ejemplo, si hablar de “arte poscolonial” no es un oxímoron, una contradicción en sus mismos términos.

Por supuesto, la cuestión de la diferencia cultural ha sido, y sigue siendo, debatida en esas otras disciplinas de las que Gell proponía distanciarse. Como recuerda Mathew Rampley (2005: 533), la alteridad cultural no puede hacerse equivalente a la etnografía porque los debates sobre la validez transcultural del arte y la estética han tenido lugar tanto dentro de la Antropología como dentro de la Filosofía, los Estudios Culturales o la Historia del Arte. Por ejemplo, desde la Sociología del Arte, Pierre Bourdieu, un autor importante para Gell, mostró cómo la pretendida universalidad del juicio estético es parte de un proceso de hegemonización de la ideología burguesa de la libertad y el individualismo. No se trata de incluir proceduralmente la diferencia cultural en la discusión sobre el arte, sino preguntarse por el modo en que esta cuestión funciona

dentro de unos u otros discursos.

La cultura no es en realidad el objeto de la Antropología, lo distintivo de esta disciplina es su atención a las relaciones sociales. La cultura es una cierta manifestación del conjunto de relaciones que se dan entre agentes dentro de una variedad de sistemas sociales (Gell, 1998: 4-5; Méndez, 2009: 113). En consecuencia, Gell proponía que una teoría del arte antropológica debe orientarse sobre el estudio de las modalidades de producción y consumo de arte, de su puesta en circulación en los contextos locales y de las situaciones de interacción social que provoca. La Sociología del Arte de Bourdieu se centró en la crítica de las instituciones de las sociedades de masas, más que “en la red de relaciones que rodean obras de arte particulares en marcos específicos de interacción” (Gell, 1998: 8). Aunque la Antropología no puede desatender la continuidad entre la orientación sociológica institucional y la antropológica relacional, no es menos cierto que esta última se enfrenta a menudo a sociedades en las que las “instituciones” que configuran el contexto para la producción y la circulación del arte no son instituciones “artísticas”, sino que se encuentran articuladas con instituciones más amplias que implican sistemas de culto, parentesco o intercambio.

La Antropología del arte quedará siempre como un campo sin desarrollar si limita sus intereses a la producción y circulación de arte institucionalizado comparable a la que puede ser directamente estudiada en el contexto de los estados burocráticos industriales avanzados (Gell, 1998: 8).

Si lo específico de la Antropología es esta orientación relacional, esto significa que el problema de la diversidad cultural no es un fenómeno que haya de ser normativamente registrado o convertido en motivo estético, sino una cuestión controvertida a elaborar dentro del discurso crítico. Ni la celebración de una nueva sensibilidad etnográfica dentro de la teoría y la práctica del arte, ni los temores a una “antropologización” de la Historia del Arte asumen realmente ese esfuerzo. El llamamiento a reconocer la especificidad de la Antropología responde en Gell menos a un repliegue defensivo disciplinar que a aclarar las modalidades en las que este saber puede participar en el proyecto de una interdisciplinariedad auténticamente productiva.

El debate entre universalidad y relativismo se tensa entre la afirmación de que la estética trata sobre la capacidad humana común de configurar y dar forma a los estímulos sensibles y la réplica que dice que la

respuesta estética en términos de belleza y gusto en la que se articula y se universaliza tal capacidad es única de la modernidad euroamericana, inaplicable a sociedades no occidentales (Weiner, 1996). La primera posición posibilita que a partir de ese a priori se puedan levantar estudios comparativos de distintos sistemas estéticos e incluso historias globales del arte, más allá de la especificidad de los valores estéticos de cada cultura, ya que hay un factor común a ellas que tiene que ver con la capacidad para codificar los significados en formas sensibles. Además, la presencia de un régimen de regulación del juicio y la valoración estética no se da sólo en Occidente. Existen innumerables ejemplos etnográficos de ello en las sociedades complejas del Islam, la India, China o Japón, donde se han configurado sólidas teorías estéticas lejos de la influencia de la modernidad occidental. Sin embargo, la aplicación de estos presupuestos corre el riesgo de diluir la especificidad de las culturas locales. Remontar las bases de la comparación transcultural a la simbolización de las experiencias sensibles puede ser tanto como no decir nada, pues se abstrae la variedad de prácticas que distinguen a esos procesos, a menudo al margen de la constelación sociocultural que llamamos artística. Por otro lado, insistir en la incommensurabilidad cultural descarta de principio la posibilidad de la traducción transcultural (Rampley, 2005: 528-531). En un momento de expansión planetaria de imágenes, objetos, símbolos y modos de hacer no creo que se pueda renunciar a trabajar en políticas de la traducción capaces de iluminar los procesos de resistencia, apropiación o desposesión que recorren la esfera global. La heterogeneidad entre prácticas visuales podría no sólo impedir la comparación, sino, junto a ella, la elaboración de las diferencias como parte del discurso crítico. Además, tanto los modelos relativistas como los comparativos dependen en última instancia de un fondo común sobre el que se sostiene ese debate y con el que se miden sus conclusiones. Es decir, tanto las semejanzas como las diferencias se remiten según esta lógica a algo más allá de ese juego, un a priori que regule esas relaciones.

En lo relativo a la reflexión antropológica sobre el arte, Gell va a identificar ese fundamento que queda fuera de las relaciones socioculturales con los presupuestos del juicio y del valor estéticos. No se puede afirmar que todas las culturas presenten un sistema equivalente al que la cultura occidental ha llamado estético. Pero Gell no es un relativista. Hacer gravitar el estudio del arte sobre la dimensión relacional de la vida social apunta, para Gell, a una salida del impasse teórico que atraviesa la posibilidad del análisis transcultural del arte, aunque separándolo de las bases de la estética. Gell señala que, a la hora de valorar y clasificar los

objetos de arte, la antropología usa categorías legitimadas por el sentido común occidental que reproducen la división entre objetos de arte occidental y objetos de arte etnográficos. Estas operaciones beben de la teoría occidental del arte, una procedencia que queda sin ser cuestionada y que exonera al antropólogo de definir y justificar sus elecciones y explicaciones. Sin embargo, la “naturaleza del objeto de arte es una función de la relación social, la matriz en la que está engarzado” (Gell, 1998: 7). La atención a las mediaciones sociales indica que el objeto artístico no posee una naturaleza intrínseca fuera del contexto relacional que le da lugar. Este el tipo de enfoque que distingue a la antropología de la sociología del arte.

La agencia y el nexo del arte

Los dos términos de los que parte el análisis de Gell son el de “agente” y del de “paciente”. De forma típica, el agente lleva a cabo una acción y el paciente recibe o es el objeto de esa acción. Pero un agente puede ser no sólo una persona sino también un objeto, una obra de arte, que es percibido como parte de una serie de secuencias causales, eventos causados por la voluntad, la intención y la mente (Gell, 1998: 5). Siempre que se atribuye un acontecimiento a una persona o cosa estas quedan investidas de una capacidad de agencia. Las personas son agentes primarios, pero los objetos presentan una agencia secundaria. Si bien estos no son de por sí seres intencionales actúan a menudo como medios a través de los que se manifiesta y realizan intenciones. Los objetos son extensiones de la gente, expresan y extienden su agencia, configurando para los actores una “personalidad distribuida”, repartida entre los objetos a través de los que participa en la vida social (Gell, 1998: 140). Esta noción proviene del concepto de “persona fractal”, que Roy Wagner (1991) acuñó para estudiar la sociedad melanesia y los sistemas políticos del “Gran Hombre”¹. En este contexto la personalidad habita al mismo tiempo distintas escalas entre grupos e individuos. Desde el enfoque de la fractalidad, los individuos pueden representar o encarnar grupos y estos a los individuos: la totalidad del cuerpo de una persona es parte de un cuerpo más grande (el clan), compuesto a su vez por cuerpos más pequeños, completos en sí mismos. El clan es una persona a escala ampliada y la persona es un

1. Esta teoría de la personalidad se inspira a su vez en los trabajos de Marilyn Strathern (1988) sobre el sistema melanesio de dones y prestaciones que también, como veremos, resultan ser de importancia para Gell.

fractal que replica al clan². Según esta lógica, algunos objetos funcionan como extensiones protésicas de sus usuarios, en la medida en que objetivan y transportan a la vida social la personalidad de sus creadores o usuarios (Rampley, 2005: 538). Los coches, por ejemplo, tienen personalidad e incluso dimensiones étnicas (Gell, 1998: 17-19). Son objetos que señalan una distinción, un estatus social. La apariencia de un ejecutivo de ventas presenta una continuidad entre su aspecto físico y los objetos que lo rodean, esa imagen general indica competencia y confianza. A la inversa, el ataque al coche del que se es dueño es tomado como una agresión personal. Y cuando el coche no arranca o el ordenador se cuelga esto se entiende como una traición o una desobediencia injustificable. En estos casos el objeto ha mostrado agencia y, en consecuencia, se le culpa y se le reprocha. Puede que esto se juzgue irracional, pero el proceso de atribución de agencia a los objetos, lo que Gell llama “animismo vehicular”, contiene una verdad social.

La función del arte no es sancionar algún tipo de comunicación simbólica, sino un medio de acción social que los seres humanos emplean para afectar, provocar o seducir a sus semejantes, comprometiendo a sus actos y pensamientos (Gell, 1998: 6)³. El objeto de arte encarna intenciones y expectativas que modifican el contexto social en el que está incluido. Por ello Gell insiste en que las discusiones sobre el arte deben ser enmarcadas dentro de las relaciones sociales que lo posibilitan y en los efectos que el arte tiene sobre aquellas. Para entender esto, Gell señala que es necesario declinar la noción de “agente social” sobre el lenguaje de la ciencia cognitiva y de la semiótica, sustituyendo ese término por el de “índice” (1998: 13; Arnaut, 2001). Los objetos “indexicalizan” la agencia de sus creadores; no son, pues ni símbolos ni representaciones. Un ídolo, por ejemplo, no convence a los creyentes porque sea el vehículo de un mundo simbólico que él encarna y objetiva, sino porque interviene, modificándola, en una red de relaciones sociales. La atención se reorienta así a las formas de agencia social que median entre objetos y relaciones

2. La elaboración que hace Wagner del concepto de “holografía” - o de la cualidad holográfica de la experiencia humana- viene a extender el de “persona fractal” y está dirigida a la explicación de ese juego desjerarquizado de equivalencias y resonancias mutuas entre subjetividad y cultura, entre las partes y el todo.

3. La crítica a las insuficiencias de la semiótica, la simbólica o la lingüística puede situar a Gell de forma general dentro de la órbita del postestructuralismo. No obstante, el llamamiento a entender el arte como un modo de acción señala la deuda de Gell con la tradición pragmatista anglosajona. En este sentido, pueden rastrearse los puntos de contacto entre Gell y Richard Shusterman (2002), uno de los pensadores que, en mi opinión, mejor ha sabido renovar la herencia pragmatista, al menos en lo que toca a la reflexión sobre el arte.

sociales (Leach, 2007: 173-174).

Los índices son objetos materiales que reclaman una determinada operación cognitiva para despejar la agencia que los ha motivado. Esta forma de pensar es la abducción (Gell, 1998: 14-16). Se trata de un tipo de razonamiento lógico cuyas inferencias funcionan a posteriori, tal y como corresponde a los índices o signos causales. Frente a la imagen de alguien sonriendo o llorando atribuimos a la persona representada, a través del objeto-imagen-índice, amabilidad o tristeza. La abducción es un tipo de inferencia que consiste en llegar a una conclusión considerando una de las premisas como hipótesis explicativa, es decir, se trata de un razonamiento que afirma el antecedente desde el consecuente. Que el fuego produce humo es una premisa verdadera, que *un* humo sea producido por *un* fuego en concreto es una inferencia hipotética. Desde luego, esta operación puede llevar a conclusiones erróneas, pero también- como advierte Peirce (2011:150-156)- es el tipo de razonamiento conjectural que amplia el conocimiento y se encuentra en la base de la formación de las teorías. Esta lógica del descubrimiento tiene una validez social. Según Gell, es un tipo de razonamiento que recorre la vida social y nuestros encuentros con las personas y los objetos. Si la condición de “obra de arte” no es universal y resulta inoperante en muchas sociedades, ha de ser sustituida por la de índice, una entidad material que organiza a su alrededor determinadas relaciones sociales. De un objeto inferimos hipotéticamente la intención de su productor, y a lo largo de esta operación somos afectados por el objeto índice que encarna esas intenciones, adquiriendo así él mismo capacidad de agencia.

El objeto de arte es un índice de la agencia, dentro de un conjunto de relaciones sociales que Gell llama “nexo del arte”. Este modelo señala el contexto social en el que una obra de arte media la agencia social (1998: 12-27). En todo nexo social hay cuatro términos distinguibles. Un índice material hecho por un artista representa un prototipo ante un paciente o recipiente (Gell, 1998: 28; Arnaut, 2001: 192). De este modo, tenemos (1) el mencionado “índice”, por el que la obra de arte provoca inferencias abductivas, interpretaciones y acciones. (2) El “artista”, o cualquier entidad a la que se pueda atribuir intención- un grupo humano, una divinidad-y, por abducción, responsabilidad causal en la existencia del índice y de los procesos en los que se implica. (3) Los “prototipos”, entidades que, por abducción, son representadas en el índice, muchas veces, aunque no siempre, en virtud de un parecido visual. (4) El “recipiente” o los pacientes, sobre los que el índice ejerce una agencia, pero que también, recíprocamente, son capaces de ejercer la agencia en las apropiaciones y

usos que hagan de los índices, como incluidos en la vida social.

El nexo del arte es un esquema procesual, pues los términos pueden cambiar de función en distintos tiempos y situaciones. Según el contexto pueden desempeñar tanto el papel de agente como el de paciente. Bajo la lógica de la abducción, cualquiera de los cuatro términos puede ocupar alternativamente las posiciones de agente y de paciente. El espectador de una imagen puede ser el paciente, la imagen ser el índice, el autor de la imagen es su responsable causal, y lo que es representado por la imagen es el prototipo. Pero cuando un espectador reacciona más ante lo que la imagen representa - digamos, por ejemplo, el retrato de un genocida- que ante ella misma, es el prototipo el que pasa a ser agente. Y cuando el espectador reacciona ante el modo en que el prototipo ha sido representado, es más bien el artista el que ejerce agencia- Gell recuerda aquí el disgusto de Churchill ante el retrato que le hizo Graham Sutherland (Gell, 1998: 36)-. El índice puede dictar al artista la forma que su trabajo debe tomar. Los habitantes de las Antillas contaron a Colón que eran los árboles quienes señalaban al artista la dirección que debía tomar el proceso de esculpirlos como ídolos. Del mismo modo, Miguel Ángel entendía que el bloque de mármol del que emergería el David ya contenía en su interior esa figura. Y como señala Mathew Rampley, esta orientación podría también estar detrás de la ideología modernista de la autonomía de los materiales (2005: 541). El artista puede ser agente y paciente a la vez dentro de un mismo proceso. El acto de dibujar es ejemplar en este sentido, porque si bien la mano no está controlada por la línea que se prefigura antes de ser dibujada, el trazo que aparece es siempre una suerte de sorpresa para el dibujante: “En este punto uno se vuelve el espectador de su propios esfuerzos por dibujar; esto es, uno se vuelve paciente” (Gell, 1998:45)⁴.

El arte como tecnología de captura

Buena parte del libro de Gell está dedicado a explorar estas combinaciones, ilustrándolas con una infinidad de ejemplos que muestran que el nexo del arte funciona como una matriz más allá de los límites institucionales y normativos de la estética y el arte occidentales. Remitir las

4. El dibujante Jean Giraud-Moebius, ejemplifica muy bien esto en unas palabras recogidas por Javier Coma: “el dibujo, lo que sale de mi pluma, muchas veces surge sin que me dé cuenta: me sobrepasa, es como si encima de mí, encima de mi vida, hubiera un ser que me aplasta, que transforma al hombre que existe y da paso a algo indefinido, que me obliga a correr para alcanzarlo, para no quedarme atrás” (1984: 1150).

producciones materiales humanas al nexo del arte es parte de una operación de “desestetización” del arte que busca replicar en el estudio del arte esa experiencia de extrañamiento que es central en el trabajo etnográfico. Hay que distanciarse de esa división normativa, para superarla, entre el objeto de arte estético y el artefacto funcional de las sociedades no occidentales. Es en este sentido que el influjo de Marcel Duchamp y su esfuerzo por cuestionar los límites normativo institucionales del arte está presente en *Art and Agency* (1998: 242-251). En un contexto de absorción implacable de cualquier intento de análisis y crítica reflexiva dentro del llamado sistema del arte, este libro insiste en la necesidad de “extrañarse” de esos procesos de consolidación del espacio ritualístico del arte para abordarlos desde una perspectiva reflexiva. Se trata, al igual que los antropólogos se distancian de la religión para entenderla dentro de los procesos sociales, de poner en crisis esa suspensión de la increencia por la que se sostienen y se ponen en circulación los dogmas que allí se configuran (Rampley, 2005: 533).

Esto no significa que no se deban estudiar los procesos de estetización que giran en torno a las prácticas artísticas. Sin embargo, esta estetización se debe reorientar, de nuevo, dentro de marcos de análisis más amplios desde los que sea posible resistirse al juego de dependencias que aquella conlleva. Ese marco es el nexo del arte y, una vez estudiadas sus posibilidades combinatorias, hay que preguntarse por el tipo de atracción y de agencia que los objetos llamados artísticos ejercen sobre la gente en contextos relacionales. El arte es una tecnología de cautivación o encantamiento (*enchantment*) que atrapa a sus espectadores y usuarios en base a la exposición de la eficacia técnica requerida para su realización (Gell, 1998: 68-72). Y esta operación está presente tanto en un objeto de arte occidental estetizado como en un artefacto ritual o mágico no occidental: estos dos ejemplos son sólo modalidades de un proceso más general de encantamiento técnico.

El arte opera una profunda transformación en los materiales que emplea. El virtuosismo técnico del artista se ofrece al receptor como un desafío y una seducción. La tecnología del encantamiento funciona en todas aquellas estrategias técnicas – arte, música, retórica, dones, danza– que los seres humanos emplean para hacer partícipes a sus semejantes de propósitos, proyectos o intenciones. Las personas entienden que los objetos artísticos- o como “de arte”- son el índice de lo que existía en la mente de su creador o creadores. En el índice se depositan esas redes de intenciones, si bien estas no son estables y son recreadas en cada proceso de apropiación o reproducción. A lo largo de estos se intercambian los

roles del agente y del paciente. Pero más importante que las intenciones que expone cada índice son, como subraya Lourdes Méndez, que estas dotan de una intencionalidad (casi) humana a esos índices. En ciertas situaciones las personas o los agentes sociales son sustituidos por los objetos artísticos. Hay una biografía común en la vida de las personas, los objetos, las representaciones y las imágenes. El arte es un poderoso recurso humano por medio del que se alegorizan los procesos sociales, pero también una especie de idolatría- acompañada inevitablemente de la iconoclastia, con la que mantiene un compromiso negativo-, basada en la atribución de características e intenciones humanas a las cosas⁵. Según Méndez:

El índice David de Miguel Ángel no sería más que una gran muñeca para adultos a la que a lo largo del tiempo, y al igual que a muñecas o coches, diferentes receptores, a un tiempo agentes y pacientes en relación a él, le han ido atribuyendo personalidades e intenciones diversas (2009: 115).

En uno de los trabajos preparatorios de *Art and Agency*, Gell (1999) estudió las redes de caza Zande que la curadora Susan Vogel había expuesto en una galería de arte, como parte de la exposición *Art/Artifact* celebrada en 1988 en Nueva York. Esas redes son objetos funcionales de una cultura africana que, cuidadosamente plegadas en una sala de la galería, toman la calidad de una refinada escultura conceptual. Pero que estos objetos sean vistos como arte depende menos de cambiar simplemente el contexto de uso o exhibición que del hecho de que las trampas, las redes y otros muchos artefactos son tomados como arte porque los receptores pueden abducir de ellos las intenciones y los presupuestos de sus creadores. Estos objetos son extensiones mundanas de los cuerpos y las mentes de sus productores que exponen a la vida social sus procesos de elaboración y eficacia. Es en este sentido que el arte es una trampa para la cognición, algo que resulta literal en el ejemplo de las redes Zande. La cautivación del arte funciona, en efecto, de ese modo,

5. Fenómenos como el de la adoración (o el odio) a las imágenes no pueden ser descartados como estupidez o superstición. Se encuentran más bien ligados a la misma “simpatía” que nos permite entender a los seres humanos, como co-presentes, con conciencia, intenciones y pasiones (Gell, 1999: 96). Pero si la idolatría no es una etapa cultural periclitada dominada por la magia o el animismo, sino que forma parte de nuestra experiencia de encuentro con los objetos de arte, se podría señalar que el índice no es tan fácilmente separable, como parece pretender Gell, de las otras dos categorías de signos, el ícono y el símbolo, definidas por Peirce.

atrapando las capacidades cognitivas de los receptores, seduciéndolos, sobrepasándolos y quizás manipulándolos. El arte tiene una calidad viscosa que atrapa la cognición y el sensorio de los “pacientes”, implicando, adhiriendo, también a los objetos y sus economías simbólicas e imaginarias, que participan y se encuentran participados por esa relación social⁶. Las proas talladas de las canoas que los Trobiand utilizan durante el proceso ritualizado de intercambio de dones conocido como *Kula*, hace que los espectadores se sientan interpelados por los poderes mágicos que los tripulantes de las naves han objetivado, “indexicalizado”, en esas decoraciones (Gell, 1998: 69-71). La operación de abducción a partir del índice está articulada con el proceso de encantamiento. Los espectadores se quedan enredados en el esfuerzo cognitivo de estar a la altura de la pericia técnica que, como desafío y tentación, les presenta el objeto de arte. El ojo y el resto de sentidos -en situaciones en las que el reparto de la sensibilidad no esté jerarquizado en torno al privilegio de la visión- tratan de seguir el entramado complejo de un arabesco, una melodía, un pliegue, una pincelada o un giro retórico. Y lo pueden hacer hasta cierto punto porque, sea a través de algún tipo de educación plástica formal o a través del aprendizaje infantil del juego y la experimentación con las cosas y las palabras, el arte sugiere a sus receptores la posibilidad de que uno podría haber sido el creador de la obra o que es capaz de llevar a cabo algo similar. Pero sólo hasta cierto punto porque, enfrentado a *La encajera* de Vermeer, Gell se da cuenta de que aunque conociendo bien el proceso pictórico sería imposible para él llevar a cabo siquiera una copia de tal obra (1998: 69; Méndez, 2009: 117). Sin embargo, en esa experiencia el espectador siente intensificadas sus capacidades, puede “llegar a un determinado nivel, antes de sentir la perplejidad y la incapacidad de seguir a Vermeer a través del laberinto de su acción artística” (Gell, 1998: 69). En ese momento, tensados entre la insinuación de participación en la obra y la imposibilidad de hacerlo plenamente, los espectadores quedan

6. El crítico de arte Serge Guilbaut acude a la metáfora de la viscosidad para abordar las pinturas que Antoni Tàpies llevó a cabo utilizando resinas transparentes color miel en los años ochenta. Estas obras recuerdan a Guilbaut las trampas para moscas que colgaban en la cocina de su casa cuando era niño. Guilbaut señala que estas obras “hablan de una huída, de un vuelo fatal, como el de la mosca atraída de pronto por la dulzura del papel engomado que tanto me fascinaba de pequeño (...) La trampa se convierte entonces en una estratigrafía del deseo. Las obras de Tàpies de la década de los ochenta son como aquellas trampas. Son trampas de significados. Nos fascinan, nos seducen, nos atraen para que nos acerquemos más, hasta quedarnos pegados, hasta que algunos fragmentos, unos bits de información capturan nuestras miradas y nos fuerzan a resbalar cada vez más deprisa por la superficie. Una vez encerrados en ella, nos recreamos en la compleja cadena de asociaciones que el artista ha salpicado por la brillante superficie” (2009:15).

suspendidos entre el mundo cotidiano de las explicaciones lógicas y el enigma de la obra. La pintura de Vermeer es una presencia mundana, como el resto de los objetos, pero, a la vez, se escapa de ese mundo, esca-moteando el ajuste coherente -el anhelo de un significado cumplido- entre la experiencia del receptor y la acción creativa que produjo esa obra. Esa especie de suspensión cognitiva es el *enchantment*, el modo básico de experiencia artística.

El objeto de arte desestabiliza y supera la capacidad del espectador para organizar coherentemente el campo visual y extraer de él un significado estable (Rampley, 2005: 537). Que el objeto iniciador de tal proceso sea una obra canónica del arte occidental, un fetiche congoleño o un recipiente ritual Iatmul sólo importa en lo que toca a la explicación que unas u otras culturas dan a esa experiencia. Se puede recurrir a la magia o a la figura occidental del genio artístico, pero lo importante es que estas y otras explicaciones son todas traducciones de una experiencia común que tiene que ver con la desigualdad entre la acción responsable de la obra de arte y sus espectadores. Es en esta disparidad entre los poderes de los artistas y los receptores donde descansa la eficacia social del arte. En este punto tiene una importancia central para Gell el ornamento y el arte decorativo, pues ahí se exemplifica el tipo de suspensión que decepciona a la pretensión de agotar los significados. Como señala Rampley (2005: 537), el ornamento es siempre un asunto inacabado e interminable, en la medida en que se resiste a cualquier cierre formal. Según Gell (1998: 81), hay aquí una alegoría de las relaciones sociales, pues el ornamento replica la naturaleza abierta y siempre en proceso de recreación que las caracteriza. Además, enlazada a esa naturaleza incompleta de lo social se encuentra la perenne incompletud de la propia personalidad humana, puesta de manifiesto en la necesidad de la extensión protésica de la sensibilidad y de la mente y encarnada por esos esquemas decorativos que se extienden por los objetos y los cuerpos –piénsese, por ejemplo, en los tatuajes-. Remitiéndose a Marcel Mauss y su ensayo sobre los dones (2009), Gell señala que los procesos de encuentro e intercambio que componen las relaciones sociales giran siempre en torno a una dilación, un diferirse del dar y el recibir cuyo equilibrio recíproco nunca se alcanza del todo y que por ello necesita ser recreado constantemente (Gell, 1998: 81; Rampley, 2005: 537-538). Del mismo modo, los esquemas ornamentales demoran la percepción, se pliegan y repliegan para zafarse de la pretensión de ser poseídos de una vez por todas.

Cuestiones y respuestas críticas

Es imposible repasar aquí la variedad de permutaciones que se pueden dar en el seno del nexo del arte, como también lo es abordar la cantidad de casos que Gell extrae tanto del arte canónico occidental como del “etnográfico”. Sólo apuntaré algunas cuestiones relativas a un trabajo que, en todo caso, es admirable en su generosidad propositiva y en el desafío que representa no sólo para la Antropología sino para muchas otras disciplinas implicadas en el análisis cultural⁷. La primera tendría que ver precisamente con el tipo de ejemplos empleados por Gell. James Leach (2007) ha observado que, a pesar de la pretensión de expandir el campo de los objetos de análisis, los ejemplos que pueblan *Art and Agency* pertenecen siempre o bien al arte occidental o bien a objetos y prácticas que la mirada occidental no tendría dificultades, después de todo, en clasificar bajo el rótulo de arte etnográfico o “primitivo”. En realidad, señala Leach, casos como el ya mencionado de los coches no son objeto de análisis, sino ejemplos citados para demostrar la agencia de los objetos (2007: 187 n. 23). La cuestión va más allá de un problema de elección porque apunta a que la noción de agencia en Gell, sea individual o colectiva, sigue dependiendo en última instancia de una concepción de la intencionalidad deudora de los parámetros occidentales de la autoría artística. Más aun, conceder solo una agencia secundaria a los objetos implica que esta se origina en último término en la mente de sus creadores, quedando a medio camino el cuestionamiento de las nociones del sentido común occidental de los individuos y los objetos que parecía prometer el libro de Gell. La agencia, continúa Leach, sigue siendo aquí irremediablemente humana en su origen y su aplicación a las cosas es siempre dependiente de ese principio. Las cosas disfrutan de agencia social en la medida en que están incrustadas en las relaciones sociales entre personas. La agencia, a pesar de todo, siempre es individual y depende de la proyección de la subjetividad sobre el mundo inanimado de las cosas⁸.

7. Desde que *Art and Agency* fue publicado han abundado las recensiones críticas. Aparte de los trabajos que venimos citando véanse, por ejemplo, Bloch (1999), Layton (2003), Morphy (2009) y el volumen colectivo editado por Coote y Shelton (1994).

8. La aproximación de Gell al problema de la agencia gira en torno a un esquema gradual-resumido en las combinaciones que posibilita el nexo del arte-, por el que aquella es sólo ejercida en su totalidad por los sujetos. En este sentido, cabría explorar las relaciones entre la agencia y la cuestión de los significados naturales y no naturales. El filósofo Paul Grice (1989) abordó este problema proponiendo que los primeros (*natural meaning*) no dependen de un origen intencional, mientras que los segundos (*nonnatural meaning*) remiten el significado a una intencionalidad. No obstante, tomada en un sentido radical, la propuesta de Gell puede entenderse como una forma de socavar la ontologización de esta distinción,

Dejando así sin cuestionar la distinción analítica y epistemológica entre “persona” y “cosa”, Gell sigue dependiendo de las concepciones clásicas de individualidad del humanismo y la filosofía occidentales.

Otra crítica al enfoque de Gell es la importancia dada a la habilidad técnica. La objeción se basa, sobre todo, en que ese virtuosismo parece ligado al desproporcionado relieve que Gell concede a la decoración y el ornamento (Rampley, 2005: 546). Este desequilibrio queda contrarestado si se entiende que la habilidad técnica que atrapa al receptor es en muchos casos menos formal que conceptual, descansando así en la capacidad del arte de incrementar la complejidad de la vida social y de proponer nuevas transacciones entre los individuos y la totalidad social. El concepto de nexo del arte sirve de correctivo para la tendencia a exagerar el papel de la habilidad técnica en el encuentro con el objeto de arte. En contextos culturales donde la agencia se asocia al artista, la admiración por la habilidad técnica rige el proceso de encantamiento, pero en otros donde aquella se asocia al prototipo- el caso de los iconos- la pericia artística queda en un segundo plano. Es la idea de que la agencia de los objetos, incluida la de los prototipos, sea siempre secundaria y dependiente de la que originariamente proviene de las personas la que resulta más problemática.

Hay, al hilo de lo anterior, una tendencia en *Art and Agency* que conduce a la recaída en las dependencias con las nociones propias de la estética cuya superación era el punto de partida del libro. Como advierte Rampley (2005: 546-548) el concepto de encantamiento, el poder del arte de capturar y desbordar el entendimiento humano a través de la exposición de sus propios recursos técnicos, recuerda a un tipo de formalismo estético de sabor kantiano que está muy cerca de la experiencia de lo sublime. En esta línea, la peculiar transformación de los materiales que se opera en el proceso artístico es explicada por Gell como la dotación a los objetos de un “halo” que afecta y conmueve a los receptores. Este proceso, aunque reconocido por Gell en una multitud de contextos culturales y declinado como agencia social, remite inevitablemente a la experiencia aurática del arte de la que se ocupara Walter Benjamin (1973). Pero si articulamos los conceptos de halo y encantamiento en referencia a la constelación de preguntas arriba esbozada es posible entenderlas de otro modo. Mathew Rampley (2005: 545) propone que si tomamos el encantamiento como el tipo de mediación social propia del arte, esta noción puede separarse de sus obligaciones con la estética formal para

así como las diferencias entre intencionalidad, causa y efecto.

redefinirse en torno a la noción althusseriana de interpellación. Aunque ni la teoría del reflejo de Althusser dialoga con problemas de estética, ni la teoría de Gell se ocupa de la cuestión de la ideología, es posible conjugar el concepto de interpellación y el de encantamiento de forma que este sea desestetizado y se reorienta sobre las cuestiones de la comunicación y la creación de los significados. En la misma línea, podríamos incluir al aura dentro de un análisis político preocupado por entender los usos de las imágenes y la gestión de su eficacia social⁹.

Ya hemos señalado que se puede explorar la influencia de Mauss en la obra de Gell. El antropólogo británico señala explícitamente que si la teoría de los dones de Mauss es una teoría antropológica modélica, entonces el modo en que se construirá una teoría antropológica del arte habrá de ser medido en referencia al etnólogo francés, si bien reorientada sobre los objetos de arte, más que en las prestaciones (Gell, 1998: 9). Pero si la teoría del don es, en efecto, prototípica, es porque articula su atención a las relaciones sociales con la relevancia que en su configuración tienen los objetos (Arnaut, 2001: 195). Con este fin, Mauss concedió una importancia central a las formas “primitivas” en las que se identificaban aspectos de la personalidad colectiva e individual con los objetos que llama dones y sus vidas sociales. La Antropología es para Mauss un discurso crítico alegórico que lleva a la sociedad donde fue legitimado como saber a cuestionarse sus propias certezas, sus representaciones o sus concepciones del cuerpo, el espacio o el tiempo. Que se atribuyan a los objetos las personalidades de sus antiguos poseedores no es una muestra de un antiguo estadio cultural evolutivo, sino un fenómeno que persiste en medio de la modernidad para cuestionar sus formas aceptadas de propiedad privada e individualidad autónoma. El paso de las prestaciones a los objetos de arte para componer una teoría antropológica del arte no significaría, en realidad, un paso verdaderamente significativo, pues el panorama de relaciones entre objetos, personas y sus vidas sociales ya está definido en Mauss.

La clave estaría más bien en que tanto Mauss como Gell reconocen que los conceptos con los que trabaja la teoría antropológica son demasiado refractarios a una redefinición ontológica y no sólo epistemológica. Sin embargo, si Mauss subraya la inadecuación de las nociones de

9. En este sentido, habrá que recordar lo mucho de programa político que tenía el análisis benjaminiano de la destrucción del aura, en la medida en que a través de esta se perfilaba la contrafigura opuesta a la estetización capitalista de la experiencia artística. Esta dimensión es la que queda sepultada en cada una de esas proclamaciones cílicas del retorno del aura, empapadas de nostalgia por los valores del “arte del pasado”, rencores contra la modernidad y amnesia estética y política.

“persona” y “cosa”- así como de las separaciones epistemológicas que sostienen- a la hora de abordar la economía de prestaciones organizada alrededor del don, no llega a proponer categorías alternativas. En efecto, el don es un híbrido entre la gratuidad absoluta de las prestaciones totales y la producción y el intercambio utilitario. Los conceptos que puedan surgir de esa hibridación son fruto de un gesto que sigue dependiendo, en negativo, de los conceptos que busca reemplazar (Henare, Holbraad y Wastell, 2007: 20). Del mismo modo, puede cuestionarse de nuevo que las formas renovadas de agencia, personas y cosas que plantea Gell no sigan dependiendo de las nociones humanistas de agencia, subjetividad y de sujeto que, en principio, se propone superar. Como apunta Leach:

Una teoría del arte específicamente no representacional pasa a ser una teoría acerca de la representación de la agencia social de los objetos. Para Gell, los objetos solo pueden tener efecto como representaciones de la mente y la agencia de otros (2011: 183).

Esto significa que persiste aquí una teoría representacional del significado que obstruye el estudio del efecto que tienen los objetos como agentes en las relaciones entre personas. La perspectiva de un inacabable plegado entre el cuerpo social y el individual que señala la imposibilidad de un significado dado de una vez por todas en la vida social podría recordar las consideraciones derridianas sobre el don (Derrida, 1995) o, más en general, la posición del postestructuralismo, que nos dice que estamos suspendidos entre una infinidad de significantes de los que tenemos que derivar puntual y provisionalmente los significados, dentro de un proceso cambiante en el que la identidad está en constante negociación. Sin embargo, la propuesta de Gell encajaría más bien dentro de una aproximación perceptual y cognitiva que entiende, distanciándose de los presupuestos semióticos, la comunicación como implicando una creencia y una intención de modificar algo en la mente de alguien, o hacer llegar algo nuevo a la mente de este. Que este sea un proceso interminable de comprensión – despejar la intención a partir del índice que marcó uno o unos agentes- no conlleva necesariamente el cuestionamiento de los principios asumidos de la autoría, la personalidad o la creatividad individual.

Se puede, con todo, relanzar la propuesta de Gell si nos fijamos en los profundos cuestionamientos antropológicos de la idea occidental de individuo o ser humano en los que Gell se apoya, y de los que extrae la idea de “personalidad distribuida”. Se trata de sobre todo de los trabajos de Marilyn Strathern (1988) y del ya mencionado de Roy Wagner (1991).

Strathern estudió la naturaleza dividida de las personas en Melanesia y la forma en que estas son sustituidas por algunos objetos en contextos rituales y de intercambio. Los antropólogos han tendido tradicionalmente a interpretar estas situaciones de crisis como momentos de integración cultural dirigidos a la reafirmación de la naturaleza interna de las personas implicadas en ese tipo de iniciaciones. Sin embargo, podría ser que estos procesos apuntaran más bien a una diferenciación que no se ajusta a los conceptos que procedimentalmente aplica el etnógrafo para explicarlos y traducirlos. El concepto de “dividual” de Strathern apunta en ese sentido. Este es fruto del uso heurístico, y no simplemente analítico, de la concepción de persona, porque está atento a los procesos de transformación creativa en los que se embarca un concepto cuando es aplicado a objetos nuevos. Así, porque su concepción inicial de persona está vaciada y abierta a la potencia creativa que libera el encuentro con la diferencia cultural su análisis acaba creando el concepto de “dividual”, descartando la pretensión de reflejar esa diferencia en las nociones de individuo familiares para el etnógrafo (Henare et al., 2007: 20). Es posible ampliar la crítica que Strathern hace del género modelado según los principios del individualismo posesivo no sólo a otros aspectos de la identidad, sino también a las cosas mismas, lo que apuntaría a modalidades de agencia no humana en el sentido que queda insinuado por Gell. Lo que traba esa posibilidad es que si se ligan las capacidades de creación o invención a las mentes individuales, el punto donde terminará el recorrido que se inicia con el índice y la abducción será siempre el del creador o creadores de los objetos, lo que “ubica la razón o el conocimiento en la mente individual, y así reproduce el yo a través de sus operaciones sobre los objetos del mundo” (Leach, 2007: 183). Cabría preguntarse qué otros modos de creatividad, invención e investigación colectiva descansan más allá de estas concepciones, un esfuerzo que, por cierto, debería ser el eje de esa interdisciplinariedad genuinamente productiva por la que abogaba Gell.

Otra objeción es si la propuesta de Gell no acaba por recaer en esa expansión de los conceptos y las teorías del arte occidental, esa deriva que, en negativo, representaba el punto de partida de su libro. En pocas palabras, Gell podría estar extendiendo el uso de lo que llama “arte” para analizar objetos y prácticas que no tienen su sitio- o sólo lo tienen puntualmente- dentro de ninguna institución artística, se encuentre esta entrelazada en sistemas rituales, de parentesco o económicos. Aunque su teoría pretenda gravitar sobre la contingencia abierta de las relaciones sociales, en el esfuerzo por llegar a una dimensión *etic* del arte- aquella que se está siempre reconfigurando dentro de las permutaciones del nexo

del arte- Gell abre la puerta al tipo de generalizaciones que ofrecen una definición normativa del arte, al precio de dejar a este al margen de la temporalidad, el cambio o el conflicto que todo proceso social conlleva. De nuevo, como sucede con las aproximaciones antropológicas al arte que Gell critica, estaríamos ubicando el todo o la unidad más allá del juego de diferencias que le da lugar. La dimensión relacional de la vida social, sin la que el arte no tiene sentido, se proyecta de nuevo fuera de sí misma, modelada esta vez por las aportaciones de la ciencia cognitiva y encarnada por la combinatoria que se pone en marcha dentro del nexo del arte. Me pregunto qué rendimientos teóricos y conceptuales posibilita una perspectiva que asuma con todas las consecuencias la ubicación del límite del conocimiento cultural no en un más allá de la economía de diferencias que recorre los procesos sociales, es decir, no en un fundamento apriorístico que jerarquice a unos u otros elementos, sino en la misma dimensión relacional de los procesos sociales.

La vida de las cosas más acá de las metateorías

La teoría de Gell sería una metateoría en el sentido que le da W.J.T. Mitchell (2009: 22), a saber, la tendencia a componer un vocabulario científico que se considera a sí mismo neutral y transdisciplinar, por encima de las prácticas y los lenguajes vernaculares. Esta inclinación es la que, de hecho, Gell quería evitar al reorientar la teoría antropológica sobre la especificidad de las relaciones sociales, y que identificaba no en último lugar con el giro semiótico, que es precisamente el principal objeto de crítica de Mitchell. Para este teórico es necesario mostrarse escéptico ante la posibilidad de una imparcialidad de los metalenguajes de la representación, porque lo que estos ofrecen es más bien “una serie de figuras e imágenes que en sí mismas deben ser interpretadas” (2009: 22)¹⁰. Entiendo que el nexo del arte es también una de esas figuras.

10. Al igual que en la sugerencia de Rampley citada más arriba, Mitchell (2009:19-38) quiere provocar un encuentro entre la iconología de Panofsky y la ideología de Althusser. Se trata de demostrar que la iconología del historiador contiene un enfoque ideológico y que, a la vez, la ideología de Althusser implica una iconología. Ideología e iconología mantienen una relación quiasmática que define una aproximación crítica con las pretensiones de objetividad de unos u otros enfoques. No necesitamos esforzarnos por alcanzar un conocimiento situado por encima de ese encuentro, sino estudiar esa misma escena donde comparécen la visión y el reconocimiento y se configuran las condiciones que posibilitan la aparición de esas figuras. Esta sería la base de una “iconología crítica” preocupada más por entender la vida de las imágenes que por encontrar tras ellas un más allá de la representación, denunciar su falsedad o rescatar su momento de verdad (Mitchell, 2005). Las relaciones entre esta propuesta y la de Gell están, creo, todavía por explorar.

En este punto acudo a otra importante teoría antropológica de la agencia, que puede leerse junto a la de Gell. Se trata de la teoría de las cosas que ofrece Bruno Latour (2004). Partiendo de las consideraciones etimológicas de la palabra “cosa” de Martin Heidegger, Latour recupera la acepción de “cosa” como algo que convoca asuntos de hecho y de preocupación para la comunidad. La “cosa” sería simultáneamente un objeto allí afuera, fuera de discusión, y, según esa etimología recuperada, un “asunto aquí”- *causa, res, aitia-*, un encuentro o una reunión (*gathering*). “Cosa” denota un lugar de reunión, un espacio que convoca a la discusión, algo capaz de ejercer poder de atracción para la colectividad. La modernidad ha separado el mundo de los objetos, marginándolo de las negociaciones entre la gente, de los lugares de encuentro y las asambleas donde la gente debatía. Esta separación, según Latour, ha tocado a su fin: las cosas han regresado para reunirse y parlamentar, recomponiendo esa situación, desatendida en la modernidad, por la que se “constituye, al mismo tiempo, un cierto tipo de asociación y un cierto perfil de mundo, la co-implicación de la socialidad y la mundanidad” (Laddaga, 2006: 77). Este desplazamiento erosiona la moderna distinción binaria entre objetos y sujetos, a través de la que se trató de separar normativamente a los sujetos y sus formas de agencia de los objetos, a lo humano de lo no-humano, olvidando la existencia de casi-objetos e híbridos que siempre ha desafiado la estabilidad de esa distinción. Este proceso está dando paso a la proliferación controvertida de esos “objetos riesgosos” que circulan entre lo natural y lo cultural o entre lo ideal y lo material, y está trasformando las economías del conocimiento, de las relaciones y las prácticas sociales. De hecho, el propósito modernista de separar a humanos y no humanos indica que tal proyecto sólo fue posible en la medida en que había una resistencia previa a esa aclaración ontológica, que, al tratar de superar dialécticamente la distancia entre sujetos y objetos la hace más profunda¹¹. Si Latour investiga, a partir de

11. Estas consideraciones alrededor de la noción de “cosa” se encuentran elaboradas dentro de la más amplia Teoría del Actor-Red, que Latour, junto a Michel Callon y John Law, ha venido desarrollando desde hace tiempo (Latour, 2005). Aunque no es posible aquí detenerse en extenso sobre esta teoría, baste subrayar que su programa general está comprometido con la superación de las dicotomías entre aproximaciones micro y macrosociales a través de la reorientación de la investigación social hacia los trayectos que recorren los actores y los objetos de la tecno-ciencia en sus contextos de (inter)acción. Se cuestiona así la separación normativa entre las dimensiones sociales y cognitivas sobre la que se construye el discurso de las ciencias sociales, para reconocer esa separación no como un presupuesto para la explicación sino como parte de un conjunto de relaciones heterogéneas en las que lo que aquellas establecen como causas, intenciones y efectos, no son sino el producto de interacciones complejas entre actores y objetos. Por otro lado, interesa subrayar cómo, en el esfuerzo por reconocer a los objetos capacidad de agencia, esta teoría articula los hallazgos

aquí, formas de agencia alternativas a la agencia humana, Gell se esfuerza por entender el tipo de agencia humana que está incrustada en los objetos y que abducimos a través de ellos (Miller, 2005: 13). Sin embargo, más allá de las diferencias, Latour está aquí ofreciendo también una metateoría, en la medida en que para entender la disolución de la brecha entre sujetos y objetos acude a la imagen de una red de relaciones y entidades capaz de incluir a esos híbridos entre lo humano y lo no humano que ponen en crisis los repartos heredados. Se trata, entonces, de una teoría unificada de las cosas con las que cabría contrastar “una metodología donde las cosas en sí mismas puedan dictar una pluralidad de ontologías” (Henare et al., 2007: 7). De este modo, nuestros encuentros y compromisos con las cosas, las prácticas y las personas- incluidos aquellos que reconocemos dentro del proceso general del trabajo etnográfico- podrían conducir a la creación de nuevos objetos y conceptos y quizás de nuevas teorías, sin depender previamente de figuras o imágenes metateóricas, cuya reinterpretación reflexiva pasa a formar parte de la misma investigación.

Todos estos enfoques, en cualquier caso, entienden que la agencia tiene una multiplicidad de direcciones y encarnaciones. Para la Antropología esto representa un reto, pues se configura aquí un panorama en el que el sujeto humano como concepción históricamente contingente queda descentrado para dar paso a formas de agencia posthumana. Se hace necesario así el esfuerzo de invención de nuevas modalidades de investigación antropológica y etnográfica capaces de traducir e interpretar más adecuadamente una variedad de universos culturales emergentes y cambiantes. La propuesta de Gell abre la posibilidad de entender que no se puede atribuir linealmente la agencia ni al artista ni al espectador, sino que esta atraviesa los procesos que circulan entre ambas partes cuando, como dice Mieke Bal, “el producto del primero se convierte en el producto del segundo, es decir, cuando el ver se convierte en una nueva forma de hacer” (2009: 328).

Sugeriría ubicar el trabajo de Gell en torno a una desconfianza posderridiana con los poderes del lenguaje que ha suscitado un creciente interés en diversos ámbitos del análisis cultural por el poder de los objetos, sus formas de agencia o sus “lenguas” (Moxey, 2008: 12). No obstante, fallaríamos al entender esta tendencia como un simple retorno de la materialidad, enfrentado al proceso de supuesta virtualización contemporánea del mundo y las cosas. Como advierte Daniel Miller (2010:

de la Antropología con la Sociología de la Tecnología. Para una exhaustiva aproximación a la Teoría del Actor Red y a la redefinición contemporánea de las relaciones entre conocimiento, cultura y ciencia véase Sánchez Criado y Blanco (2005).

74) las relaciones entre materialidad e inmaterialidad no están más claras en los períodos o dominios seculares que en los religiosos. Propondría más bien entender este giro material articulándolo con el llamado “giro visual” que autores muy distintos como Mieke Bal, W.J.T. Mitchell, Nicholas Mirzoeff, Hans Belting o James Elkins han venido explorando en los últimos años. Lejos de proyectar alguna división segregadora entre imágenes, textos y objetos, las preguntas que surgen aquí son en qué consisten las diferencias entre ellos, cuál es la vida que presentan los artefactos visuales, cómo se transforma un objeto en imagen y viceversa, cuáles son sus relaciones con los sujetos y cómo manejan estos las imágenes y las palabras para componer objetos inteligibles. El trabajo de Gell, ubicado en esta constelación de problemas, se pregunta por las relaciones entre las imágenes y sus formas de circular y presentarse, como índices materiales, en la vida social y reclama un análisis de los medios y las economías de representación, las formas en que los artefactos y las imágenes crean afición y conocimiento y se experimentan como animadas en distintos marcos culturales. Este escenario de inquietudes sería el propio de una interdisciplinariedad a la que la teoría antropológica del arte redefinida por Gell tendría mucho que aportar. Son inevitables, en este sentido, las inquietudes que suscitan los llamamientos a la interdisciplinariedad en lo que toca a una posible pérdida de autonomía de unas u otras disciplinas. Sin embargo, no se trata aquí de acumular saberes o de diluir esa especificidad sobre el horizonte consensuado de alguna epistemología unificada, sino de llevar al debate público- más allá de las trincheras institucionales de las disciplinas- las formas de construcción y legitimación de los conceptos y sus usos en diferentes contextos discursivos. En lo que toca a la Antropología, por ejemplo, el concepto clave de “cultura” no se agotaría en la enumeración de los contenidos y propiedades que se ordenan alrededor de él. Se demandaría más bien una atención renovada a los procesos según los que se compone y se recurre a tal concepto- lo que Roy Wagner (1981) llamó la “invención de la cultura”-, los modos de acceso a los contenidos que dice delimitar, o las alianzas que mantiene con el poder, la desigualdad o la resistencia, desveladas cuando la cultura se pone en práctica. Según esta orientación, la Antropología del arte, por su parte, debería estar atenta menos al debilitamiento de su objeto conceptual – digamos el “arte”-, que a entender el poder de las imágenes, la persuasión estética o la función social de los objetos de arte en el territorio ampliado de la cultura visual¹². De este modo, y en vez de descartar

12. Un amplio panorama sobre los debates actuales que surgen de los cruces entre la Antropología del arte, la Estética, la Historia del Arte, los Estudios de Cultura Visual y la

en bloque el discurso de la estética como necesariamente etnocéntrico, la Antropología del arte podría estar más abierta a recibir las profundas redefiniciones actuales de lo estético como sentir expandido, más allá de la esfera del arte, hacia lo social y lo político.

Bibliografía

- Arnaut, K. (2001). A Pragmatic Impulse in the Anthropology of Art? Alfred Gell and the Semiotics of Social Objects. En *Journal des Africanistes*. 71. N° 2: 191-208.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en humanidades*. Murcia: Cendeac.
- Benjamin, W. (1973[1936]). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bloch, M. (1999). Une nouvelle théorie de l'art. En *Terrain*. N° 32: 119-128.
- Coma, J. (ed.) (1984). *Historia de los comics* (4.Vol.). Madrid: Toutain.
- Coote, J. y Shelton, A. (1994) *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Derrida, J. (1995). *Dar (el) tiempo*. Barcelona: Paidos.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gell, A. (1999). Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. En *The Art of Anthropology. Essays and Diagrams*. Hirsch, E. (ed.). London: Athlone Press: 187-214.
- Grice, P. (1989). Meaning (1957). En *Studies in the Way of Words*. Cambridge, London: Harvard University Press: 213-223.
- Guilbaut, S. (2009). *Los espejismos de la imagen en las lindes del siglo XXI*. Madrid: Akal.
- Henare, A., Holbraad, M. y Wastell, S. (2007). Introduction: Thinking through Things. En *Thinking through Things. Theorising Artefacts Ethnographically*. Henare A., Holbraad, M. y Wastell, S. (ed.). London, New York: Routledge.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Latour, B. (2004). Why has critique run out of steam?: from matters of fact to matters of concern. En *Critical Enquiry*. Vol. 30. N° 2: 25-48.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to the Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Layton, R. (2003). Art and Agency: a reassessment. En *Journal of Royal Anthropological Institute*. Vol. 9. N° 3: 447-464.
- Leach, J. (2007). Differentiation and Encompassment. A critique of Gell's theory of the abduction of creativity. En *Thinking through Things. Theorising Artefacts Ethnographically*. Henare, A., Holbraad, M. y Wastell, S. (ed.) London, New York: Routledge.
- Mauss, M. (2009[1925]). *Ensayo sobre el don*. Buenos Aires: Katz.
- Méndez, L. (2009). *Antropología del campo artístico*. Madrid: Síntesis.

- Miller, D. (ed.) (2005). *Materiality*. Durham, London: Duke University Press.
- Miller, D. (2010). *Stuff*. Cambridge: Polity Press.
- Mitchell, W.J.T. (2009 [1994]). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Morphy, H. (2009). Art as Mode of Action. Some Problems with Gell's Art and Agency. En *Journal of Material Culture*. N° 14: 15-27.
- Moxey, K. (2008). Los estudios visuales y el giro icónico. En *Estudios Visuales*. N° 6: 8-23.
- Peirce, Ch. S. (2011[1955]). Abduction and Induction. En *Philosophical Writings of Peirce*. Buchler, J. (ed.) New York: Dover.
- Rampley, M. (2005). Art History and Cultural Difference: Alfred's Gell Anthropology of Art. En *Art History*. Vol. 28. N° 4: 524-551.
- Sánchez Criado, T., Blanco F. (ed.) (2005). *Cultura, tecnociencia y conocimiento: El reto constructivista de los Estudios de la Ciencia*. AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana. Número especial.
- Shusterman, R. (2002). *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*. Barcelona: Idea Books.
- Strathern, M. (1988). *The Gender of the Gift*. Berkeley: University of California Press.
- Wagner, R. (1981). *The Invention of Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wagner, R. (1991). The Fractal Person. En *Big men and Great Men. Personifications of Power in Melanesia*. Strathern, M. y Godelier, M. (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Weiner, J. F. (1996). Aesthetics is a cross-cultural category. En *Key Debates in Anthropology*. Tim Ingold (ed.). London, New York: Routledge.
- Westermann M. (ed.) (2005). *Anthropologies of Art*. Williamstown: Sterling and Francine Clark Institute.

