

Introducción. Componer con el arte: experimentos en arte-investigación, pedagogía y metodología de la antropología

En octubre de 2015 en la ciudad de México, investigadores provenientes de Brasil, Colombia, Ecuador y Francia, así como de universidades e instituciones mexicanas (Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Bellas Artes) se reunieron en un simposio internacional en el marco de la celebración del congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología, cuya temática fue “El arte-investigación y la antropología”.¹ Charlotte Pescayre y yo, organizadoras de dicho simposio, quisimos compartir nuestros cuestionamientos epistemológicos y metodológicos surgidos de los encuentros recurrentes entre las disciplinas del arte y la antropología en el ámbito específico de las interacciones entre artistas y antropólogos, en particular cuando ambos perfiles coinciden en una misma persona: el artista antropólogo.

Durante las discusiones, los investigadores se sorprendieron por el carácter testimonial que adoptaron las ponencias: el hablar en primera persona resultó central, a veces basándose en los interlocutores (informantes, colaboradores, entre otros), algunos de los cuales fueron invitados a participar en el simposio, en relatos, confesiones o

¹ “El arte-investigación: nuevos enfoques teóricos y metodológicos”, *IV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología*, Ciudad de México, 9 de octubre de 2015.

anécdotas que se asociaban a conceptos, etcétera. Los individuos, independientemente de las redes de relaciones, estaban minuciosamente retratados. Todos los elementos parecían tener un papel clave en la producción y la circulación de los saberes, como si el encuentro entre el arte y la investigación en antropología llamara a una implicación personal, a una intimidad especial entre el investigador y su objeto de estudio.

Por lo tanto, los objetos de investigación en sí, entre arte y antropología, no parecen emanar *a priori* de un método o de una escuela común. Algunos antropólogos llevan a cabo una práctica artística o de elaboración de objetos de arte, y éstas constituyen una base de su etnografía (Elizabeth Araiza, Amparo Sevilla Villalobos). Otros antropólogos también son artistas, o se inician en una práctica artística para guiar el análisis o para hacer de este aprendizaje la vía de acceso al trabajo de campo; la práctica se vuelve así un método de investigación y objeto de estudio (Isabel Martínez y la cestería seri, Pamela Cevallos y la joyería contemporánea y precolombina). Artistas-investigadores inician investigaciones sobre su propia práctica, o sobre otras con las cuales se identifican (Charlotte Pescayre, Inés Quiroga Coelho). Por otro lado, hay artistas que acaparan objetos tradicionalmente conferidos a la antropología y los vuelven su material artístico (Camille Henrot).² Otros de estos artistas poseen una formación antropológica, o se inician en la antropología para cuestionar la incorporación o la recepción de sus obras en el mercado del arte, o en un espacio específico (Prune Nourry).³ Algunos de los antropólogos colaboran en creaciones artísticas para hacer llegar su investigación a un público diferente y sensibilizarlo respecto de una problemática. A todo esto, hay que agregar perfiles híbridos: investigadores en estética que cuestionan la antropología (Deborah Dorotinsky), o antropólogos contratados por instituciones artísticas o patrimoniales (Adolfo Mantilla). Así, estas investigaciones no están relacionadas entre ellas ni por su objeto ni por el perfil del individuo que las lleva a cabo.

Asociados bajo el doble auspicio del arte y la antropología, los autores reunidos en este número temático reflejan esa diversidad. ¿A qué le llaman *arte-investigación*, cómo definir los objetos de sus cuestionamientos, cuál es su común denominador?

² Camille Henrot, *Coupé décalé*, 2010.

³ Prune Nourry y Valentine Losseau, *Anima*, 2016.

Desde un punto de vista teórico, el acercamiento de las investigaciones artísticas y antropológicas puede sostenerse en la relación específica y ya establecida que une cierta tendencia crítica dentro del campo de la antropología del arte con una historia del arte que está atenta a la dimensión contextual y relacional del objeto (o proceso) que se propone analizar. En efecto, a partir de los años setenta, los antropólogos imaginaron nuevas definiciones del “objeto”: “Material culture objects were no longer regarded as passive; they began to be seen as integral to the processes of reproducing social relations and developing affective relations with the world”.⁴

Posteriormente, antropólogos e historiadores del arte empezaron a invalidar diversos preconceptos como los de “arte primitivo” y la antigua oposición entre arte y artesanía.⁵ Especialistas de ambas disciplinas cuestionaron la abstracción teórica que consiste en considerar el arte como un campo de estudio desconectado virtualmente de la experiencia social,⁶ y se enfocaron en la recepción de los objetos y las obras en diversos contextos históricos.⁷ El entusiasmo por los entonces incipientes *visual studies* inspiró a los antropólogos,⁸ quienes trataron de elaborar un marco teórico congruente para los estudios comparativos.⁹ A partir de la publicación de la obra de Alfred Gell, *Art and Agency* (1998), y de la discusión que vino a continuación, los principios de un enfoque comparativo global parecían planteados.¹⁰ La perspectiva cognitivista, basada en una teoría de la agentividad, dejó huella en el análisis de la imagen por proveer un modelo universal que descartó el aspecto estético de los parámetros comparativos. A tal empresa comparativa se le dio continuidad desde entonces, por ejemplo, Carlo Severi y la “antropología de la memoria”,¹¹ o por Philippe Descola hacia la formación de una “antro-

⁴ Howard Morphy y Morgan Perkins (eds.), *The Anthropology of Art: a Reader*, 2006, p. 10.

⁵ Sally Price, *Primitive art in Civilized Places*, 1989.

⁶ Al respecto, véase Robert Layton, *The Anthropology of Art*, 1981, y Clifford Geertz, “Art as a Cultural System”, en *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, 1983.

⁷ Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, 1985.

⁸ William J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, 1986.

⁹ Jeremy Coote y Anthony Shelton (eds.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, 1992.

¹⁰ Alfred Gell, *Art and Agency: an Anthropological Theory*, 1998.

¹¹ Carlo Severi, *Il Percorso e la voce. Una antropologia della memoria*, 2004.

pología de la figuración”.¹² Junto con la fenomenología, la psicología cognitiva representa una de las “theoretical strategies” mencionadas por Amiria Henare, Martin Holbraad y Sari Wastell con miras a cuestionar una “a priori distinction between persons and things, matter and meaning, representation and reality”.¹³

Hoy en día, las conexiones entre los universos de la antropología y del arte son tales que los perfiles se entreveran. Importantes exposiciones artísticas son comisariadas (o inspiradas) por antropólogos,¹⁴ mientras los artistas se enfrentan a un “giro etnográfico”.¹⁵ Algunos investigadores (tanto antropólogos como historiadores del arte) evocan un “canibalismo disciplinario” con la finalidad de describir la insaciabilidad de los intercambios entre ambas especialidades.¹⁶ Pero con tantas ingestas mutuas, ¿no corremos el riesgo de la consubstanciación? ¿Se desvanece la discreción disciplinaria en cuanto ambos enfoques se posicionan en el mundo abstracto de las formas, relaciones y procesos, dentro de un marco cognitivista (Descola, Severi) o incluso “neurofilosófico”?¹⁷ La diferencia más destacable entre ambas aproximaciones, paradójicamente, parece basarse justo en lo que permitió su acercamiento. Según Dufréne y Taylor:

In their efforts to avoid the ethnographic myopia induced by restricting oneself to a limited field of observation or the simple collection of artifacts, or by only attaching importance to the most obvious aspects of cultural practice, anthropologists stepped back from visible and material culture much earlier than art historians, for whom *connoisseurship* always acted an antidote to overly dematerialized approaches to art.¹⁸

¹² Philippe Descola (ed.), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, 2010.

¹³ Amiria Henare, Martin Holbraad y Sari Wastell (eds.), *Thinking Through Things: Theorizing Artefacts Ethnographically*, 2007, p. 2.

¹⁴ Por ejemplo, por Philippe Descola (*La fabrique des images*, del 16 de febrero de 2010 al 17 de julio de 2011), o Bruno Latour y Peter Weibel (*Iconoclash: Beyond Image Wars in Science, Religion and Art*, del 4 de mayo al 1 de septiembre de 2002). Hélène Guenin y Christian Briend se inspiraron en la obra de Tim Ingold para su exposición *Une brève histoire des lignes* (del 11 de enero al 1 de abril de 2013).

¹⁵ Al respecto, véase Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, 1996, y Alex Coles (ed.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, 2000.

¹⁶ Thierry Dufréne y Anne-Christine Taylor (eds.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, 2009. Traducción propia.

¹⁷ David Freedberg, *Le pouvoir des images*, 1998, p. 6. Traducción propia.

¹⁸ Thierry Dufréne y Anne-Christine Taylor, *op. cit.*, p. 17. [introducción bilingüe, n. d. a.]

En este análisis, el estatus atribuido al artefacto es el que difiere. Por un lado, artistas, historiadores del arte y estetas se apegarían a la dimensión material del artefacto (su forma, color, materiales, diseño, ectétera) para basar sus tipologías sobre elementos tangibles y no conceptuales o empíricos. Por otro lado, la antropología del artefacto (*artefact-oriented anthropology*)¹⁹ puede llegar a desvincularse por completo de las teorías de la cultura material, considerando el artefacto como punto de intersección dentro de una red de circulaciones, en la cual las relaciones que revelan importan más que su aspecto o materialidad.

Elizabeth Araiza, con su estudio de las expresiones corporales y teatrales indígenas en México, nos recuerda que la puesta en cuestión de la posición del artefacto en el análisis antropológico ya había ocurrido en el estudio de las prácticas espectaculares o performativas. En este caso, el antropólogo trata de describir procesos en gran medida intangibles, tales como la danza, el canto, el teatro o las prácticas corporales acrobáticas. El orden de la acción, la palabra y la imagen se confunden, por ejemplo, en el análisis de las representaciones del diablo en las pastorelas de la región purépecha. Pastorelas, narraciones orales y figurillas de barro son estudiadas en su conjunto, en una etnografía atenta “al involucramiento que traduce el cuerpo en movimiento, el gesto, la relación con los materiales, la génesis manual de las formas”.²⁰ Los objetos o artefactos no son definidos independientemente de su valor “inmaterial”.²¹ La naturaleza del objeto también es cuestionada en el trabajo de Pamela Cevallos y de su informante, María Inés González del Real, artista argentina radicada en Ecuador. Esta última tiene como particularidad la creación de obras de joyería en las que usa objetos recolectados en sitios arqueológicos precolombinos. Así, “al apropiarse de estos objetos y convertirlos en obras de arte, se relativiza el estatus que tienen como artefactos y como arte precolombino”.²²

¹⁹ Amiria Henare, Martin Holbraad y Sari Wastell (eds.), *op. cit.*, p. 1.

²⁰ Elizabeth Araiza Hernández, “Detrás de un *performance* siempre hay otro. De cómo dialogan entre sí diferentes modalidades performativas”, *Alteridades*, vol. 24, núm. 48, 2014, p. 24.

²¹ “*Things-as-analytic*” y no “*things-as-heuristic*”; véase Amiria Henare, Martin Holbraad y Sari Wastell (eds.), *op. cit.*, p. 5.

²² De cierta manera, este trabajo evoca el del artista Ai Weiwei, en particular, su uso de la cerámica neolítica o de la Dinastía Han en China en creaciones contemporáneas (véase la serie *Whitewash*, 1993-2000 y *Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo paint*, 1994).

En el marco de un seminario realizado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Deborah Dorotinsky propone a sus estudiantes que trabajen en una de las revistas mexicanas de los años cuarenta para suscitar una inmersión en la cultura visual de la época. Se apega particularmente al análisis de la imagen “altamente mediada” de ciertas comunidades indígenas (lacandones, comcáac) o de ciertas prácticas (la penitencia en la Feria de San Juan de los Lagos) a través de los fotorreportajes publicados en dichas revistas. Esta investigadora y pedagoga se cuestiona: “¿qué uso puede darse en la práctica docente a las revistas de los años cuarenta como artefactos para la investigación y comprensión de las relaciones texto/imagen en la cultura visual del periodo?” Estos objetos, “productos impuros y provocadores”, tradicionalmente abandonados en el análisis etnográfico y estético, toman un nuevo sentido como testimonios de una visualidad pasada y como mediadores pedagógicos, convirtiéndose en “artefactos de usos múltiples” tanto como objeto como instrumentos de estudio. Pamela Cevallos describe un objeto de una ambivalencia similar: se trata de un tejido que realizó durante su estudio, bajo los auspicios de la artista-informante; según la autora, “el tejido que realicé [...] podría ser el registro de un proceso de conocimiento material, experiencial y también epistemológico y metodológico sobre el trabajo de campo”. Este tejido podría también materializar “una expresión tangible de la relación informante-investigadora y del hacer antropología”.

Un artefacto creado por un antropólogo, ¿puede atestiguar una metodología, un proceso de investigación? La problemática no es completamente nueva, según Hal Foster, los antropólogos de los años ochenta se inclinaron hacia nuevas maneras de escribir la etnografía, en una dimensión más creativa.²³ Sin embargo, al articular los cuestionamientos de los autores de este número, una pregunta fundamental emana: la de la transmisión. ¿Cómo dar cuenta de un tejido en la difusión del conocimiento, en la enseñanza de la antropología? Manuel Kingman y Jaime Sánchez, artistas visuales, antropólogos y profesores de la carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Ecuador (PUCE), se cuestionan: “¿Cuándo cuenta como investigación una práctica de arte?”, y “¿cuáles son los parámetros de validación de los productos artísticos en el espacio

²³ Hal Foster, *op. cit.*, 1996.

académico?” Para un número creciente de estudiantes (antropólogos y artistas), la forma académica asignada tradicionalmente a la investigación excluye una parte de su implicación y de su metodología. Los productos de la investigación-creación, cuando toman parte de la restitución de los saberes, transforman el estatus de los artefactos y se insertan en la nueva “ecología mediática” de la investigación.²⁴

Cartografiar lo invisible

Inspirada en la concepción del gesto creativo de Tim Ingold, Pamela Cevallos escribe que la realización del tejido le permitió comprender el “proceso sensorial” que, en las manos de María Inés González del Real, da vida a los objetos, proceso sensorial que “no había percibido antes”.²⁵ Probándose en la práctica artística de su informante, la antropóloga se enfrenta a la intimidad del hacer, es un “conocer desde adentro” que vuelve visible, por así decirlo, la interioridad del artefacto, cuyo valor etnográfico no puede obviar el análisis de las formas, colores o disposiciones, ni de los materiales utilizados y su adecuación, de las relaciones entre fragmento y totalidad, intención y espontaneidad, de los gestos que tejen la relación entre la mano y la materia y que la materia no deja de cuestionar.

Ese “conocer desde adentro” toma un singular giro en el marco de la observación participante, en la que en ocasiones el etnógrafo, según Pamela Cevallos, se enfrenta a la “paradoja entre observar y participar”. En su artículo, Charlotte Pescayre presenta los retos metodológicos de las investigaciones que lleva a cabo sobre la maroma en diversas comunidades mixtecas, mixes, zapotecas y nahuas. Artista alambrista y etnóloga, Charlotte Pescayre entrecruza las prácticas haciendo sus propios espectáculos en las comunidades de maromeros en las que realiza su estudio de campo, invita a los maromeros a talleres y a eventos académicos o artísticos, y, en ocasiones, sube a la cuerda por invitación de los maromeros. Esta multiplicidad de las relaciones entretejidas, de las identidades prestadas y funcio-

²⁴ Pierre Gosselin y Eric Le Coguiec (eds.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, 2006, p. X. Traducción propia.

²⁵ Así, en este proceso sensorial pude acercarme a algunos aspectos de María Inés como artista que no había percibido antes o que tal vez había minimizado. Por ejemplo, su intuición para seleccionar y relacionar colores y texturas. O la manera en que decidía con rapidez y seguridad el tipo de técnica que utilizaría y cómo compondría los pesos visuales.

nes atribuidas a los unos y a los otros contribuye a invertir los papeles asignados tradicionalmente al antropólogo y al informante, así como a un estallido de los tiempos y espacios de la observación: foros de espectáculos urbanos (tanto en México como en el extranjero), redes (virtuales) internacionales, pasando por las fiestas patronales en las comunidades. A decir de la investigadora, el proceso intelectual del etnofunambulismo “pretende ir más allá de la observación participante y de la participación observante”.

En ambos casos, indagar en la práctica artística significaría redefinir la observación participante con el fin de comprender lo que tiende a salir del conocimiento del antropólogo. Se trata de una respuesta a la pregunta metodológica: ¿cómo describir lo invisible? En el trabajo de Deborah Dorotinsky, el análisis del arte fotográfico y su relación con el texto en revistas mexicanas de los años cuarenta, permite deshacer —o recontextualizar— una imagen “altamente mediada” de sociedades indígenas o de fiestas religiosas. Estas investigaciones híbridas —una estética sostenida por datos etnográficos minuciosamente documentados— proveen otro tipo de observación mediada que permite “acceder a la visualidad [...] es decir, a los imaginarios visuales gestados” del pasado.

Estas diferentes concepciones de la observación se hacen posibles gracias a un doble postulado: por una parte, consideramos que los artefactos y prácticas artísticas producen un *existential social knowledge* que les es propio²⁶ y, por otra parte, que la producción artística de conocimiento es teóricamente equivalente a la producción de saberes científicos a la cual contribuye la antropología. “Embracing new ways of seeing” y “taking contemporary art seriously”²⁷ parecen ser las condiciones para que las fuentes, los métodos, los actores de la investigación en arte y antropología puedan interactuar, circular de un campo a otro y convertirse en “equal partners in a joint-venture of cognition of the world”.²⁸

Otra dimensión artística-antropológica del “ver” emerge en las investigaciones presentadas en este número. No se trata de un cues-

²⁶ Austin Harrington, *Art and Social Theory: Sociological Arguments in Aesthetics*, 2004, p. 3.

²⁷ “For anthropologists to engage with art practices means embracing new ways of seeing and new ways of working with visual materials. This implies taking contemporary art seriously on a practical level and being receptive to its idiosyncratic processes of producing works and representing other realities”. Arn Schneider y Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, 2005, p. 25.

²⁸ *Ibidem*, p. 3.

tionamiento del método de adquisición de los saberes, sino sobre su restitución, y de manera más general, sobre los respectivos papeles del arte y de la antropología: una reflexión sobre la “visibilización” de la investigación. “Visibilizar” es una palabra empleada por Manuel Kingman y Jaime Sánchez cuando dan cuenta de un experimento llevado a cabo por uno de los estudiantes del taller que echaron a andar en la PUCE, titulado “Experiencias locales”.²⁹ El proyecto consiste en observar una avenida en plena “regeneración urbana” en la ciudad de Quito, específicamente, el devenir de las prácticas de prostitución, indigencia, comercio informal, venta ilegal de drogas y licores finalizando un proceso oficial de “embellecimiento” e “higienización social”. Al finalizar dicha observación, un plan turístico es llevado a cabo, sobre el cual los individuos vueltos indeseables (parte de los ocupantes de la avenida fue desplazada por las autoridades) son localizados entre elementos como museos, estatuas, baños públicos, obras de arte, hasta investigadores y niños jugando... un mapa de lo invisible, eco de una cartografía oficial que evacuó, según Diego Carvajal —el incentivador del proyecto—, a actores e interacciones del espacio urbano idealizado, “turistizado”.³⁰

Este tipo de proyecto artístico parece vincularse con una tendencia de los años noventa, orientada a una creación que procura ser realista, comprometida, situada, involucrándose en un espacio *a priori* excluido del mundo del arte, pero también de la visibilidad mediática o de la justicia social. En estas obras del arte *site specific*, la relación con lo local se debe a un ángulo político:

The objective [is] to produce events with the participation of people from different backgrounds [...] These events [take] many different forms, from conferences to picnics, and they would be site-specific, sometimes subverting the use of particular spaces, such as turning art museums into community gardens. The objective of these events [is] not necessarily to generate “Change” with a capital C, but to create unexpected situations, building unforeseen relations, unconventional

²⁹ El objetivo de ese taller experimental es proponer un espacio educativo en donde “se plantea la utilización del arte como una herramienta para la elaboración de proyectos que se desarrollen y dialoguen con diferentes contextos y comunidades para proponer una reflexión o un reconocimiento de un proceso social”.

³⁰ Diego Carvajal, “Boulevard 24 de Mayo” (proyecto estudiantil), 2015.

and unprecedented associations and communities in a particular location —local, specific changes.³¹

Según Roger Sansi, la multiplicación de estos proyectos, basados en encuestas e investigaciones previas a la instalación o al evento artístico, dio cabida al giro antropológico en el arte contemporáneo. Pero, en este giro, ¿no se arriesgaría a crear una amalgama en la cual lo “local” se convertiría en sinónimo de “antropológico”, y donde las investigaciones de todo género ocultarían la especificidad de la encuesta etnográfica? Haciendo una autocrítica de las experiencias locales implantadas en la PUCE, Manuel Kingman y Jaime Sánchez adoptan una postura clara: se trata de dejar de lado el uso del arte como un “instrumento pirotécnico en el espacio público”, dicho de otro modo, los proyectos donde la obra de arte se vuelve “accesoria”, “efímera”, fruto de un “acercamiento y una lectura superficial del contexto”. Podemos establecer un análisis paralelo con la postura crítica de Hal Foster de 1995. En “The artist as ethnographer?”, el autor se asume como escéptico respecto a las experiencias artísticas que reivindican una dimensión etnográfica o un alcance antropológico: si los etnólogos, según Foster, no cesan de cuestionar su autoridad, sus métodos y su postura con respecto a su objeto de estudio, una actitud “pseudoetnográfica” por parte de algunos artistas podría inclinarse a una adhesión incondicional a los posicionamientos de los etnólogos, a una “evasion of institutional critique”.³²

Las relaciones entre arte y política han sido ampliamente estudiadas y cuestionadas, pero ¿a qué se debe, hoy en día, que los artistas reconozcan en la antropología una dimensión política, que los antropólogos reconozcan en el arte una relación privilegiada en la implicación local? ¿Sobre qué bases pueden fundamentarse estos acercamientos entre arte, antropología e implicación? Según Marcus y Myers, durante los años noventa tanto antropólogos como artistas se encontraron en el campo del Otro: “ [...] in contemporary cultural life, art has come to occupy a space long associated with

³¹ Roger Sansi, *Art, Anthropology and the Gift*, 2015, p. 2.

³² Hal Foster, “The Artist as Ethnographer?”, en Georges E. Marcus y Fred R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, 1995, p. 306. No obstante, Foster reconoce el interés de este tipo de proyectos artísticos: “Some artists have used these opportunities to collaborate with communities innovatively: for instance, to recover suppressed histories that are sited in particular ways, that are accessed by some effectively than others”. *Idem*.

anthropology, becoming one of the main sites for tracking, representing, and performing the effects of difference in contemporary life. From this perspective, the two arenas are in a more complex and overlapping relationship to one another than ever before".³³ En este análisis, una sed de reconocimiento de la diferencia y un cuestionamiento sobre su representación explica este encuentro: antropólogos y artistas dialogan sobre una problemática altamente política, la de "visibilizar" lugares o comunidades específicas e imaginan, en ocasiones juntos, "new strategies of representation".³⁴

En una obra reciente, Roger Sansi dedica un párrafo a la cuestión de lo visible, interrogándose acerca de su papel en las "afinidades" entre arte y antropología: "[...] could these deeper affinities reside not only in the use of visual media as a method, but also in the common theoretical concern with the visual and images?".³⁵ El autor menciona que reducir el arte a su dimensión visual sería abusivo; así, muchas investigaciones antropológicas y artísticas se salen de las problemáticas identificadas en los artículos presentados en este número. Sin embargo, en muchos aspectos un cuestionamiento sobre lo visible en la producción del conocimiento, su restitución, su alcance político y mediático permiten el acercamiento entre el arte y la antropología. Esto en todos los casos levanta ámpulas.

Reflexiones

Durante el festival Cumbre Tajín de 2013³⁶ asistimos a una extraña metamorfosis: un grupo de maromeros veracruzanos se vistieron de jaguares. Esta innovación podría deberse a la influencia de un espectáculo de Transatlancirqe,³⁷ compañía fundada por Charlotte Pescayre, que vinculó maroma veracruzana con alambriismo y puso en escena por primera vez a un maromero representando el personaje del Chimil, brujo maromero de la localidad de Santa Teresa, Veracruz, vestido de jaguar. Tal interrelación ilustra el delicado papel de la artista antropóloga, cuya práctica (el alambriismo) posee efectos

³³ Georges E. Marcus y Fred R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, 1995, p. 1.

³⁴ Arn Schneider y Christopher Wright, *op. cit.*, p. 25.

³⁵ Roger Sansi, *op. cit.*, p. 6.

³⁶ Cumbre Tajín "Laboratorio de Acrobacia Indígena", 2013.

³⁷ Transatlancirqe, *Cabaret Mosäik*, 2011.

sobre la práctica que estudia (la maroma), efectos que debe analizar en sincronía con sus investigaciones, que incluyen el movimiento de “cirquización” que afecta a algunas de las maromas mexicanas. Esta postura de artista antropóloga, que estudia y se estudia a sí misma, podría parecer un rompecabezas: un movimiento dialéctico atrapado entre dos espejos reflejándose al infinito. Así, como lo describe Charlotte Pescayre, “el quehacer como artista investigador ha tenido efectos visibles e invisibles en las diferentes maromas”; e inversamente, su “quehacer artístico se ha visto transformado por completo” por este proceso —podríamos añadir que la metodología adoptada, profundamente reflexiva y de gran plasticidad, favorece este constante ir y venir entre los diferentes niveles de la experiencia.

Es un hecho que el artista antropólogo no es el único en experimentar este desdoblamiento: durante la investigación, la posición del antropólogo coincide parcialmente con su objeto de estudio, y la necesidad de un acercamiento reflexivo, piedra angular de la episteme disciplinaria, es objeto de una discusión ininterrumpida desde los años setenta.³⁸ La reflexividad está en el corazón de la metodología de las ciencias sociales, pero ¿qué podemos pensar de las situaciones cada vez más frecuentes donde el antropólogo se incluye a sí mismo en su objeto de estudio y se identifica *de facto* no sólo parcialmente, sino totalmente con éste? Una “autopoiesis”³⁹ difícilmente conciliable *a priori* con las exigencias epistemológicas de la antropología. Para apuntalar teóricamente esta posición, podemos establecer una comparación con otras situaciones donde el antropólogo se implica en la problemática o en el grupo que estudia, por ejemplo, mediante ciertas acciones humanitarias. Julie Laplante, antropóloga y facilitadora de la ONG Médicos Sin Fronteras, estudia “las relaciones de saberes/poderes que rodean las dinámicas de los encuentros entre saberes biomédicos cosmopolitas y saberes terapéuticos autóctonos locales” en la Amazonia brasileña, en la región del Médio Solimões.⁴⁰ También en este caso, la reflexión, acorralada

³⁸ Al respecto, véase Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, 1990; Ulrich Beck, Anthony Giddens y Scott Lash, *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, 1994; Michael Herzfeld, “Anthropology: a Practice of Theory”, *International Social Science Journal*, vol. 49, núm. 153, 1997, pp. 301-318, y Christian Ghasarian, *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive*, 2002.

³⁹ Pierre Gosselin y Eric Le Coguic (eds.), *op. cit.*, p. X.

⁴⁰ Julie Laplante, *Pouvoir guérir: médecines autochtones et humanitaires*, 2004, p. 6. Traducción propia.

entre dos espejos, se desdobra al infinito, puesto que el investigador se vuelve agente de la reflexividad sobre la cual investiga. Julie Laplante define su enfoque como “antropología reflexiva aplicada” que pone en juego “un conjunto de métodos que permiten al antropólogo participar en su objeto de estudio”.⁴¹ Desviándonos hacia el estudio de la reflexividad en las prácticas religiosas, esto nos lleva a mencionar el trabajo de Emma Gobin sobre la santería cubana y el culto de *Ifá*, puesto que cada vez son más numerosos los extranjeros (provenientes de América Latina y Europa) que van a Cuba con un objetivo iniciático. Aquí, la especificidad del trabajo de la antropóloga es la de estudiar “la repercusión de este tipo de situaciones sobre las dinámicas internas de los campos religiosos locales”,⁴² los efectos de estos encuentros sobre la innovación ritual, y la plasticidad de las prácticas. En ambos casos, la reflexividad, método y objeto de estudio, modela una cuidadosa antropología de la transmisión de los saberes. También atenta a los posicionamientos estratégicos de todos los actores, incluyendo al antropólogo, en la producción y difusión de dichos saberes.

En una reflexión acerca del posicionamiento del antropólogo con respecto a su informante, Pamela Cevallos nos la describe como “una informante con una agenda específica de visibilizar y valorar su participación en la escena cultural”. Hoy en día, algunos colectivos de maromeros solicitan a Charlotte Pescayre como interlocutora privilegiada en un proceso de patrimonialización a diferentes escalas de su práctica. Estas situaciones reflexivas conllevan a interrogarnos sobre las eventuales dificultades éticas a las que se enfrentan artistas y antropólogos en sus intercambios. Estas dificultades son reveladas por Hal Foster, quien deplora la *esencialización* del *otro* en obras artísticas del giro etnográfico: “the other is admired as one who plays with representation, subverts gender, and so on. In all these ways the artist, critic, or historian projects his or her practice onto the field of the other, where it is read not only as authentically indigenous but as innovatively political”.⁴³ El trabajo de Elizabeth Araiza permite retratar la genealogía de estos cuestionamientos desde las

⁴¹ *Ibidem*, p. 263. Con un enfoque más programático que la antropología aplicada (véase Roger Bastide, *Anthropologie appliquée*, 1971), Julie Laplante elabora una tipología de la reflexividad y describe cómo tal la ayudó a llevar a cabo su investigación.

⁴² Emma Gobin, “L’intégration d’étrangers dans la santería et le culte d’Ifá à La Havane”, *Ateliers d’Anthropologie*, núm. 38, 2013. Traducción propia.

⁴³ Hal Foster, *op. cit.*, 1995, p. 307.

primicias del arte-investigación en antropología. Durante los años veinte, y bajo el impulso de Manuel Gamio y José Vasconcelos, apareció un “teatro de tema indígena”, inspirado en obras de teatro tradicional y en una documentación de tipo etnográfico de algunas sociedades indígenas en México. A decir de la autora, esta concepción del teatro documentado no era nueva; sin embargo, se puede reconocer estas experiencias como un antecedente a las problemáticas contemporáneas del arte-investigación. ¿Por qué?, posiblemente por su dimensión política: en el experimento de Gamio se trata de un “teatro aplicado”, como podríamos hablar de una antropología aplicada, “un teatro cuya función principal no es la estética sino la de provocar un cambio en las condiciones que viven los grupos que han sido relegados a una condición de minoría silenciosa, invisibilizada, ocultada, marginalizada”. Se trata de despertar la “autoconsciencia” de estas minorías, dicho de otro modo, de generar una reflexividad de los actores sobre su lugar en la nación mexicana. ¿Qué podemos decir de estas experiencias en la actualidad? Si la dimensión pionera se debe de retener, el teatro aplicado de los años veinte topa con pared. ¿Acaso no existe un riesgo de apropiación, en la definición de Arn Schneider, según Pamela Cevallos (una “toma de propiedad intelectual, expresiones culturales o artefactos, historia y formas de conocimiento de una cultura que no es la propia”)? La cuestión de la apropiación es el corazón latente de importantes retos, tales como el plagio y vulneración del derecho de la propiedad intelectual colectiva. En las experiencias contemporáneas, ¿cómo tanto antropólogos como artistas logran evitar la esencialización de las prácticas que estudian? Dicho de otro modo, ¿arriesgan una artificación que caracterizó a los primeros encuentros entre arte y antropología?

El punto de encuentro entre los artículos de este número radica en el hecho de que cada uno, a su manera, propone una respuesta a estas preguntas. Cada autor analiza cuidadosamente los retos de su proceso de investigación y de su lugar como investigador, artista o ambos dentro de un cuestionamiento muy personal. Estas posturas críticas explican por qué sobresale la dimensión reflexiva y experimental. Elizabeth Araiza nos presenta los “experimentos” de Manuel Gamio. Deborah Dorotinsky narra una experiencia didáctica con artefactos de uso múltiple. Manuel Kingman y Jaime Sánchez nos exponen experiencias locales, que a su vez son fruto de una experiencia pedagógica en la PUCE. Charlotte Pescayre analiza su “impli-

cación camaleónica” en su investigación. Pamela Cevallos se arriesga con el aprendizaje del tejido y cuestiona la posibilidad de considerar el objeto que nace de este encuentro como un medio reflexivo que atestigua tanto los saberes como el proceso de adquisición de dichos saberes. Alejandro Flores nos invita a un “ejercicio experimental” etnofotográfico (véase la sección “Cristal Bruñido”). Sin duda, es esa dimensión experimental la que inspira a estos autores a un enfoque autobiográfico e íntimo de la investigación, la cual demuestra, tanto como el aislamiento y la duda, la reflexividad, el trabajo sobre su objeto, la creatividad metodológica y el rigor epistemológico.

Conviene reiterar brevemente las diferentes apelaciones que este tipo de investigaciones han tomado: investigación en arte, sobre el arte, con el arte, desde el arte... Elizabeth Araiza menciona una “etnografía desde el teatro” inspirada en Eva Marxen;⁴⁴ Pamela Cevallos, una antropología “en el arte” basada en la obra de Tim Ingold,⁴⁵ y Charlotte Pescayre bautiza su práctica con un término inédito (“etnofunambulismo”). Manuel Kingman y Jaime Sánchez se refieren a la “investigación artística” como parte de las “multiple intelligences in the production of knowledge”.⁴⁶ El arte-investigación (para el que también son válidas las grafías arte/investigación o arte investigación)⁴⁷ es una aparición teórica reciente todavía en búsqueda de una definición que la incluya en los encuentros del arte y la antropología. Sin embargo, es posible tratar de entender lo que define el arte-investigación para los autores que conforman este número. Podríamos apostar por la *intimidad*: el arte-investigación calificaría así toda iniciativa donde el arte ya no es simplemente el objeto de la antropología, o la antropología la materia del arte, donde la circulación entre dos o más campos disciplinarios se revela compleja, dialéctica, dialógica, necesita del paso de una forma a otra, donde método y teoría, objeto y proceso, se confunden, con préstamos de una a otra de las disciplinas.

Habría que incluir también la condición de una profunda intimidad entre el individuo y el objeto de su investigación. En efecto,

⁴⁴ Eva Marxen, “Etnografía desde el arte: definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios”, *Alteridades*, vol. 19, núm. 37, 2009, pp. 7-22.

⁴⁵ Tim Ingold, *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, 2013, p. 5.

⁴⁶ Estelle Barrett y Barbara Bolt (eds.), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, 2010, p. XI.

⁴⁷ Véase Pierre Gosselin y Eric Le Coguiec (eds.), *op. cit.*

parecería impropio establecer, entre los autores aquí reunidos, un vínculo por consenso conceptual, o por la forma que toma o no en estos trabajos la relación entre arte y antropología. En las reflexiones sobre arte-investigación, tal como lo escribe Charlotte Pescayre, “la dimensión ética tiene que pasar por encima de los objetivos metodológicos y epistemológicos”. Así, reunimos estos artículos bajo los auspicios no de sus objetos —diversos— ni del estatus de sus autores —artistas investigadores, en, sobre, desde, con el arte...—, sino de los cuestionamientos que se hacen y rehacen a nuestra disciplina.

VALENTINE LOSSEAU
CNRS-Collège de France-EHESS, Cemca, México (CNRS-MAE).

Bibliografía

- Araiza Hernández, Elizabeth, “Detrás de un *performance* siempre hay otro. De cómo dialogan entre sí diferentes modalidades performativas”, *Alteridades*, vol. 24, núm. 48, 2014, pp. 23-34.
- Barrett, Estelle, y Bárbara Bolt (eds.), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, Londres, I. B. Tauris, 2010.
- Bastide, Roger, *Anthropologie appliquée*, París, Payot, 1971.
- Baxandall, Michael, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Yale University Press, 1985.
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens, y Scott Lash, *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Stanford, Stanford University Press, 1994.
- Coles, Alex (ed.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, Londres, Black Dog Publishing, 2000.
- Coote, Jeremy, y Anthony Shelton (eds.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Descola, Philippe (ed.), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, París, Musée du Quai Branly-Somogy, 2010.
- Dufrêne, Thierry, y Anne-Christine Taylor (eds.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, París, Institut National d'Histoire et d'Anthropologie-Musée du Quai Branly, 2009.
- Foster, Hal, “The artist as ethnographer?”, en Georges E. Marcus y Fred R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 302-309.
- , *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Ma. / Londres, Massachusetts Institute of Technology Press, 1996.

- Freedberg, David, *Le pouvoir des images*, trad. de Alix Girod, Brionne, Gérard Montfort Editeur, 1998.
- Geertz, Clifford, "Art as a Cultural System", en *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Nueva York, Basic Books, 1983.
- Gell, Alfred, *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Ghasarian, Christian, *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive*, París, Armand Colin, 2002.
- Giddens, Anthony, *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity, 1990.
- Gobin, Emma, "L'intégration d'étrangers dans la santería et le culte d'Ifá à La Havane", *Ateliers d'Anthropologie*, núm. 38, 2013, recuperado de: <http://ateliers.revues.org/9383>, consultado el 22 de febrero de 2015.
- Gosselin, Pierre, y Eric Le Coguiec (eds.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2006.
- Harrington, Austin, *Art and Social Theory: Sociological Arguments in Aesthetics*, Cambridge, Polity Press, 2004.
- Henare, Amiria, Martin Holbraad, y Sari Wastell (eds.), *Thinking Through Things: Theorizing Artefacts Ethnographically*, Londres, Routledge, 2007.
- Herzfeld, Michael, "Anthropology: a Practice of Theory", *International Social Science Journal*, vol. 49, núm. 153, 1997, pp. 301-318.
- Ingold, Tim, *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, Londres, Routledge, 2013.
- Laplante, Julie, *Pouvoir guérir: médecines autochtones et humanitaires*, Laval, Les Presses de l'Université de Laval, 2004.
- Layton, Robert, *The Anthropology of Art*, Londres, Granada Publishing, 1981.
- Marcus, Georges E., y Fred R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Marxen, Eva, "Etnografía desde el arte: definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios", *Alteridades*, vol. 19, núm. 37, 2009, pp. 7-22.
- Mitchell, William John Thomas, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Morphy, Howard, y Morgan Perkins (eds.), *The Anthropology of Art: a Reader*, Oxford, Wiley-Blackwell Publishing, 2006.
- Price, Sally, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- Sansi, Roger, *Art, Anthropology and the Gift*, Londres, Bloomsbury, 2015.
- Schneider, Arn, y Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg Publishers, 2005.
- Severi, Carlo, *Il Percorso e la voce. Una antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004.

Exposiciones

- Descola, Philippe, *La fabrique des images*, París, Musée du Quai Branly, del 16 de febrero de 2010 al 17 de julio de 2011.
- Guenin, Hélène, y Christian Briend, *Une brève histoire des lignes*, París, Musée d'Art Moderne, Centre Pompidou-Metz, del 11 de enero al 1 de abril de 2013.
- Latour, Bruno, y Peter Weibel, *Iconoclash: Beyond Image Wars in Science, Religion and Art*, Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, del 4 de mayo al 1 de septiembre de 2002.

Obras

- Carvajal, Diego, "Boulevard 24 de Mayo" (proyecto estudiantil), Quito, PUCE, 2015.
- Cumbre Tajín, "Laboratorio de Acrobacia Indígena", Papantla, Festival Cumbre Tajín, 2013.
- Henrot, Camille, *Coupé décalé*, París, Galerie Kamel Mennour, 2010.
- Nourry, Prune, y Valentine Losseau, *Anima*, Nueva York, Invisible Dog Art Center, 2016.
- Transatlancirque, *Cabaret Mosaik*, México, 2011.
- Weiwei, Ai, *Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo paint*, Washington, colección privada, 1994.