



Alfred Gell

ARTE Y AGENCIA

UNA TEORÍA ANTROPOLÓGICA

Presentación y revisión técnica de Guillermo Wilde



SERIE ARTE, ESTÉTICA E IMAGEN



PARADIGMA INDICIAL

sb

Alfred Gell

ARTE Y AGENCIA

UNA TEORÍA ANTROPOLÓGICA

Presentación y revisión técnica de Guillermo Wilde

Con la colaboración de Gonzalo Aráoz

sb

Buenos Aires • México • Madrid

Gell, Alfred
Arte y agencia : una teoría antropológica / Alfred Gell. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : SB, 2016.
336 p. ; 23 x 16 cm. - (Paradigma indicial / Wilde, Guillermo; 25)

Traducción de: Ramsés Cabrera.
ISBN 978-987-1984-58-9

1. Antropología. 2. Antropología Cultural. 3. Arte. I. Cabrera, Ramsés, trad. II. Título.
CDD 301

Edición original en inglés: *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Autor: Alfred Gell.
ISBN: 978-0-19-828014-9. Primera edición de 1998.

© 1998, Alfred Gell

© 1998, Oxford University Press, Great Clarendon Street, Oxford ox2 6dp

Título de la obra en español: *Arte y agencia. Una teoría antropológica*

Autor: Alfred Gell

ISBN: 978-987-1256-58-9

© 2016, Sb editorial, para la edición en habla hispana

1° edición en español: Buenos Aires, mayo de 2016

Director General: Andrés C. Telesca

Director de colección: Guillermo Wilde (guillermowilde@gmail.com)

Traducción del inglés: Ramsés Cabrera (ramsestradu@gmail.com)

Diseño de cubierta e interior: Cecilia Ricci (ricciececilia2004@gmail.com)

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Libro de edición argentina - Impreso en Argentina - *Made in Argentina*

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopia, digitalización u otros medios, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Distribuye en Argentina: Waldhuter Libros

Pavón 2636 - C1248AAS - Ciudad de Buenos Aires, Argentina

(+54) (11) 6091-4786 | 3221-5195 - www.waldhuter.com.ar - francisco@waldhuter.com.ar

Distribuye en México: RGS Libros

Av. Progreso 202, Col. Escandón, 11800, Del. Miguel Hidalgo, México

(+52) (55) 55152922 | 55154964 | 55164261 - www.rgslibros.com - fernando@lyesa.com

Distribuye en España: Tarahumara Libros

Calle de la Paloma, 6 - 28005 - Madrid, España

(+34) 913 65 62 21 - www.tarahumaralibros.com - bea@tarahumaralibros.com

Sb editorial

Yapeyú 283 - C1202ACE - Ciudad de Buenos Aires - Argentina

Tel.: (+54) (11) 4958-1310 y líneas rotativas

ventas@editorialsb.com.ar

www.editorialsb.com • www.facebook.com/editorialsb

Dedicado a Simeran
con amor



Alfred Gell
1945-1997

Reconocimientos

Este libro es crónica de un momento trascendental y triste para los muchos que amamos y admiramos a Alfred, y un cataclismo para mí, mi hijo Rohan y mis suegros. Alfred inició el capítulo final justo después de que le confirmaran que su enfermedad no tenía cura y durante las semanas siguientes dedicó un tiempo considerable a dar instrucciones claras sobre la publicación póstuma. Confiaba totalmente en Peter Momtchiloff, de Oxford University Press, con quien ya había colaborado antes. Me complace dar testimonio de que Peter reciprocó tal confianza en los meses posteriores a la muerte de Alfred, al cabo de tres días de publicar el manuscrito. Salvo dos ilustraciones del capítulo 8, el libro parece estar exactamente como Alfred lo dejó. Es un primer borrador escrito durante tres semanas intensas en las vacaciones de Pascuas de 1996. Alfred quería dibujar a mano muchas de las ilustraciones fotográficas y empezó a tomar notas para revisar el manuscrito poco antes de enfermar. Con la bendición de una implacable alegría y buen humor, estaba contento y agradecido porque le concedieran suficiente tiempo para completar un libro sobre arte, el ámbito que lo cautivaba y en el que se deleitaba de verdad. Además, quedó satisfecho con el producto final.

Es necesario aclarar que las personas que aquí se enumeran eran colaboradores cuyo compromiso con la publicación del libro, si bien era diferente del mío, surgió de un trato personal directo con Alfred. Stephen y Christine Hugh-Jones estudiaron en la escuela con él. Stephen invirtió muchas horas de su tiempo en escanear las ilustraciones para que enviáramos el manuscrito a la editorial mientras Alfred aún vivía, tarea que compaginó con cuidar de Rohan, a lo que siempre se mostró solícito. Junto con Christine, le brindó a Alfred su afectuosa compañía durante sus últimas semanas. Alfred, al que nunca le faltaba la palabra en la boca, guardaba un silencio significativo cuando supo que Stephen le dedicaba tanto esfuerzo. Nicholas Thomas y Alfred habían disfrutado de una asociación intelectual estimulante para ambos que se convirtió en una íntima amistad con el paso de muchos años. Sería justo decir que Nicholas ha asumido un papel tan activo como el mío en lo concerniente

a la publicación. Chris Pinney ofreció apoyo moral e intelectual constante, y Michael O’Hanlon obtuvo los permisos necesarios para las ilustraciones del British Museum. Otros amigos de Alfred y míos –en concreto, Don Gardner, Carrie Humphrey, Eric Hirsch, Marilyn Strathern, Susanne Küchler y Howard Morphy– atendieron varias cuestiones que surgieron durante la publicación. Susan Gell, la madre de Alfred, y Trudi Binns volvieron a dibujar algunas ilustraciones siguiendo los bocetos indicados por él.

Por razones distintas a las que he mencionado antes, me gustaría agradecer a quienes han respondido a mis peticiones de ayuda: Anita Hurley, Don Manning, Paul Caldwell, Aidan Baker, Alison Deepprose y Madhu Khanna. Las siguientes instituciones, en un acto de generosidad, condonaron los gastos comunes de reproducción: el British Museum, Londres; el Musée de l’Homme, París; el Haddon Museum, Cambridge; el Naprstek Museum of Asian, African and American Culture, Praga; el Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden; y el Germanisches Nationalmuseum, Núremberg. Finalmente, deseo anotar una deuda personal que tengo con Robert Ritter de Oxford University Press. Como encargado de la producción de un libro complicado, Robert me ha impresionado con su sensibilidad, su paciencia y su cercanía constantes al tratar conmigo.

Debo un agradecimiento especial al editor de este libro, Andrés C. Telesca, y al traductor, Ramsés Cabrera. Las circunstancias en las cuales se escribió el texto fueron extremas. A Alfred le quedaban solo unos pocos meses de vida para terminar lo que había comenzado en el tiempo de Pascua del año en que se le diagnosticó su enfermedad, y el manuscrito fue enviado para su publicación apenas dos días antes de su muerte. Los muchos errores editoriales que permanecieron en la edición inglesa, finalmente, se rectificaron en esta traducción española. El traductor se dio cuenta, por ejemplo, de que «Mary la acuchilladora», mencionada en la página 62 de la versión original, no había utilizado un cuchillo como se había escrito anteriormente, sino un hacha; y de que el trampantojo de la cabeza de Medusa en el espejo de Perseo, mencionado en la página 31, no lo había pintado Parmigianino, sino Caravaggio. Las correcciones introducidas en la traducción española se incluirán en la versión original en inglés.

Simera Gell
Cambridge, 2016

Índice de contenido

Índice de figuras y tablas	15
Presentación: <i>Arte y agencia: más allá de Alfred Gell</i>	21
(GUILLERMO WILDE y GONZALO ARÁOZ)	
El giro hacia el arte.....	21
Una teoría antropológica del arte.....	23
Arte como agencia e intencionalidad.....	24
Tecnologías del encantamiento.....	25
Objetos distribuidos y personas fractales	26
Protenciones de Gell	27
 1. Definición del problema: necesidad de una antropología del arte	31
1.1. ¿Es posible una teoría antropológica del arte visual?	31
1.2. El objeto de arte.....	35
1.3. La sociología del arte.....	38
1.4. La silueta de una teoría antropológica	41
 2. La teoría de la trama del arte (Art Nexus)	43
2.1. La construcción de una teoría: términos y relaciones.....	43
2.2. El índice	44
2.3. La abducción	45
2.4. El agente social	47
2.5. Las «cosas» como agentes sociales	49
2.5.1. La solución a la paradoja.....	51
2.5.2. Agentes y pacientes	53
2.6. El artista	55
2.7. El destinatario (<i>recipient</i>).....	56
2.8. El prototipo	57
2.9. Resumen.....	59

3. La trama del arte y el índice	61
3.1. La tabla de relaciones agente-paciente entre los cuatro términos básicos.....	61
3.2. Índice A → artista P	61
3.3. Índice A → destinatario P	64
3.4. Índice A → prototipo P	66
3.5. Artista A → índice P	66
3.6. Destinatario A → índice P	67
3.7. Prototipo A → índice P.....	68
3.8. La importancia central del índice	69
3.8.1. La lógica de los agentes y pacientes «primarios» y «secundarios»	70
3.9. Las expresiones «ilegítimas».....	72
3.10. Índice A → índice P.....	75
3.11. Artista A → artista P	80
3.12. Destinatario A → destinatario P.....	82
3.13. Prototipo A → prototipo P.....	83
4. La involución del índice en la trama del arte	87
4.1. El engarzado jerárquico de las relaciones agente-paciente	87
4.2. El efecto de las sustituciones.....	88
4.3. Las estructuras de árbol.....	90
4.4. Estructuras de árbol más complejas: el fetiche de clavos	96
5. El origen del índice	103
5.1. La agencia.....	103
5.2. La cautivación.....	105
6. La crítica del índice	111
6.1. Sobre el arte decorativo	111
6.2. El apego.....	112
6.3. El patrón decorativo: índice A → índice P.....	114
6.4. La simetría y la apariencia de animación	116
6.5. Los patrones complejos	118
6.6. Los patrones complejos como «asunto pendiente».....	119
6.7. El gusto y la chabacanería	120
6.8. El patrón apotropaico	122
6.9. Los <i>kolam</i>	124

6.10. Los <i>kolam</i> , el tatuaje y el laberinto de Creta.....	126
6.11. Los dibujos en la arena de Malakula y la tierra de los muertos ..	130
6.12. Dibujo y danza.....	134
7. La persona distribuida	137
7.1. Mímesis y hechicería.....	137
7.2. La facultad mimética.....	140
7.3. La hechicería por imagen	143
7.4. La teoría epicúrea de los «simulacros voladores» como partes del cuerpo	146
7.5. De la hechicería al culto de las imágenes	148
7.6. La decorticación y el intercambio de índices: el to'o tahitiano ..	151
7.7. Darshan: el testimonio como agencia	159
7.8. Animismo y antropomorfismo	164
7.8.1. De leños y piedras.....	166
7.9. Nociones externas e internas de agencia	170
7.10. La animación de los ídolos: estrategia externalista.....	177
7.11. Los ídolos concéntricos y la personalidad fractal.....	181
7.12. Los ritos de consagración.....	189
7.13. Conclusión: de lo individual a lo colectivo	199
8. Estilo y cultura	201
8.1. Sobre el concepto de estilo	201
8.2. Hanson sobre el estilo y la cultura.....	206
8.3. El estilo y la importancia cognitiva.....	209
8.4. El análisis formal y la quimera lingüística.....	210
8.5. La sinécdoque: ejes de coherencia en las unidades estilísticas	212
8.6. El corpus marquesano	215
8.7. La tabla de motivos <i>etua</i>	218
8.8. Del <i>hope vehine</i> al <i>vai o Kena</i>	221
8.9. Del <i>hope vehine</i> al <i>kake o kea</i>	224
8.10. Del <i>etua</i> a la forma de cara (<i>mata hoata</i>).....	228
8.11. Del <i>mata hoata</i> al <i>ipu</i> : otras formas de cara.....	231
8.12. Otras transformaciones de motivos.....	235
8.13. La inversión figura-fondo (diademas de caparazón de tortuga)...	237
8.14. De dos a tres dimensiones	239
8.15. La inversión especular y el desdoblamiento de la representación: coronas de caparazón.....	241

8.16. Las imágenes bifrontes: transformaciones de escala.....	246
8.17. Multiplicación, trasposición y formación de probóscide: mangos de abanico.....	252
8.18. Continuación: los zancos.....	255
8.19. <i>U'u</i> : el <i>tiki</i> triplemente doble definitivo.....	260
8.20. Fusión: el arte narrativo de los pendientes	263
8.21. Conclusión: la coherencia en el arte y las relaciones sociales marquesanos	266
9. Conclusión: la mente extendida	273
9.1. Los objetos distribuidos	273
9.2. El malangan.....	276
9.3. El <i>Kula</i> de la isla Gawa.....	281
9.4. La <i>œuvre</i> de un artista como objeto distribuido	285
9.5. La <i>œuvre</i> de Marcel Duchamp.....	296
9.6. La casa de reunión maorí	306
Bigliografía.....	315
Índice terminológico y onomástico	323

Índice de figuras y tablas

Figuras

1.2/1	Escudo asmat.....	37
3.8.1/1	El índice como punto central de la trama de arte	72
3.10/1	El índice hecho por sí mismo.....	75
3.10/2	Parece como si el disco negro «quisiera» regresar al centro del cuadrado	77
3.10/3	La causalidad hecha visible: detalle de <i>El rapto de Proserpina</i> , de Bernini.....	79
4.2/1	El prototipo como agente: <i>Samuel Johnson</i> , por Reynolds.....	89
4.3/1	Los niveles múltiples de agencia en el índice	90
4.3/2	El engarzado jerárquico de relaciones agente-paciente	91
4.4/1	Fetiches de clavos procedentes del Congo, África	97
4.4/2	El fetiche como índice de agencia acumulada y como el nudo visible que unifica una sucesión invisible de relaciones espaciotemporales	98
4.4/3	<i>La señora Pankhurst</i> , de Mary Richardson: la <i>Venus del espejo</i> de Velázquez acuchillada por Mary Richardson, 1914.....	99
4.4/4	El espacio biográfico compartido de personas e imágenes.....	102
5.2/1	Plancha colocada en la proa de una canoa trobriandesa.....	107
6.2/1	Contenedores de caliza del pueblo iatmul	113
6.3/1	La estructura jerárquica del índice decorativo.....	115
6.4/1	Los movimientos básicos de la formación de patrones.....	116
6.4/2	La repetición lineal de un único motivo: patrón simple.....	116
6.5/1	La orientación multidimensional de un motivo único: el patrón complejo	118
6.5/2	El patrón como trampa mental: reflexión con desplazamiento e inversión figura-fondo	119
6.8/1	Nudo celta: patrón apotropaico	124

6.9/1	Diseño <i>kolam</i> : el patrón como trampa topológica	125
6.9/2	El elemento constituyente del <i>kolam</i>	125
6.10/1	Comparación de los diseños de <i>kolam</i> , tatuaje y moneda.....	127
6.10/2	Serie que ilustra cómo se conectan los puntos al formar el diseño de laberinto cretense.....	129
6.10/3	El gran laberinto romano de Pula, Croacia.....	129
6.11/1	Esquema dibujado por los habitantes de Ambrym para explicar su sistema de parentesco	131
6.11/2	Esquema de Lévi-Strauss para explicar el parentesco en el pueblo aranda.....	131
6.11/3	Dibujos malakulenses en la arena.....	132
6.11/4	<i>Nahal</i> : «el Camino».....	133
6.12/1	La actuación como complemento del arte gráfico: trayectoria del bailarín malakulense.....	135
6.12/2	El vuelo del halcón, de lugar en lugar.....	135
7.3/1	La hechicería por imagen y la agencia paradójica de la representación.....	145
7.5/1	La circularidad de los intercambios productivos entre la <i>mauri</i> índice y el <i>hau</i> prototipo	151
7.6/1	Un <i>ti'i</i> benigno como piedra volcánica del crecimiento	152
7.6/2	<i>To'o</i> de Oro envuelto en el trenzado para ocultarlo a la vista	154
7.6/3	<i>Ti'i</i> de hechicería con una cavidad posterior para alojar plumas y otros restos.....	155
7.7/1	Santoshi Maa.....	162
7.7/2	El intercambio ocular como medio de la intersubjetividad	164
7.11/1	El dios fractal: <i>A'a</i> de Rurutu	183
7.11/2	La personalidad genealógica objetivada: dios vara de las islas Cook	183
7.11/3	«Virgen abridera»	187
7.11/4	Paralelismo hindú a la «virgen abridera»: el dios mono Hánuman descubre a Rama y a Sita en su pecho.....	188
7.12/1	La «semilla del mundo»: <i>salagrama</i>	191
7.12/2	Una <i>kumari</i> con el tercer ojo pintado.....	198
8.7/1	<i>Etua</i> : diagrama clasificatorio del principal motivo marquesano....	218
8.7/2	Rotación en el plano en la formación de dos clases de <i>etua</i> ilustradas por Steinen.....	219
8.7/3	Reflexión y rotación en la formación de los <i>etua</i> L, M y N de la figura 8.7/1	220

8.7/4	La orientación geométrica afecta el cambio de los motivos: del <i>etua</i> al <i>kea</i> , motivo de tortuga que se tatúan las mujeres.....	221
8.8/1	El <i>etua</i> O de la figura 8.7/1 se desliza gradualmente para convertirse en la clase de motivos <i>hope vehine</i>	221
8.8/2	Del <i>etua sentado</i> al <i>hope vehine</i>	222
8.8/3	Del <i>hope vehine</i> al <i>vai o Kena</i>	223
8.9/1	La transformación cartesiana de un <i>hope vehine</i> da como resultado un <i>kake</i> (tipo I).....	224
8.9/2	<i>Kake</i> generado a partir de un <i>hope vehine</i> : duplicación, rotación y reflexión	224
8.9/3	Transformación cartesiana con rotación: de un <i>etua</i> sentado a un <i>kake</i> (tipo II)	225
8.9/4	Faja que viste la jefa de la tribu, con un <i>kake</i> de tipo III	226
8.9/5	Tatuajes para mujeres con motivos de <i>kea</i> o tortuga, registrados por Steinen.....	227
8.9/6	Una tortuga compuesta de tortugas: motivos <i>kea</i> sobre una terrina con forma de tortuga.....	227
8.9/7	Tatuaje de tortuga <i>kea</i> «realista» registrado por Langsdorff	228
8.10/1	<i>Etua</i> sentado transformado por hipostatización en <i>mata hoata</i>	229
8.10/2	<i>Mata hoata</i> encontrado por Steinen en los tatuajes de hombres ...	229
8.10/3	El tatuaje <i>mata hoata</i> presenta una clara inclinación hacia el <i>etua</i>	230
8.10/4	Del <i>mata hoata</i> al motivo <i>vau</i> , obtenido al añadir espirales.....	230
8.11/1	Del <i>mata hoata doble</i> al <i>ipu</i>	231
8.11/2	Máscara, elaborada con tela de <i>tapa</i> , que presenta «ojos» de <i>ipu</i>	231
8.11/3	Diseño 1 de «cara en la mano»	232
8.11/4	Diseño 2 de «cara en la mano»	232
8.11/5	<i>Poriri</i> o «molusco enrollado» como forma de cara	233
8.11/6	Grabado de Langsdorff de 1813: guerrero joven con tatuajes de ojos y caras.....	234
8.12/1	Motivos de roseta.....	235
8.12/2	Jerarquización: motivos de «dientes» o <i>niho</i>	236
8.12/3	Banda <i>aniatu</i> que alterna e invierte motivos <i>etua</i> de tipo t, encontrados en la figura 8.7/1	236
8.13/1	Inversión figura-fondo y jerarquización: disco grabado en caparazón de tortuga	237
8.13/2	De los ojos al lagarto: la derivación evolutiva de Steinen en los extremos de las diademas	238

8.14/1	De tres a dos dimensiones en el arte occidental: la vista trasera de la imagen como la parte posterior del prototipo	240
8.15/1	De las dos a las tres dimensiones en el arte marquesano: proporcionar una parte trasera a las imágenes.....	242
8.15/2	Lévi-Strauss 1963: el desdoblamiento de la representación y la imagen bifronte en el arte de las tribus amerindias del noroeste ...	243
8.16/1	Terraza de piedra de una plataforma ritual	247
8.16/2	<i>Makii-taua-pepe</i> : diosa en parto	247
8.16/3	Postes de madera esculpidos en dos dimensiones.....	249
8.16/4	El <i>tiki</i> doble en los adornos para el cabello elaborados en hueso con un motivo <i>hakenkreuz</i> por detrás, segunda fila.....	250
8.16/5	El motivo <i>hakenkreuz</i> : variante del <i>etua</i> mediante el <i>hope vehine</i>	250
8.16/6	Las normas las de proporciones corporales en el arte marquesano	251
8.17/1	La proliferación artística marquesana: mangos de abanico divididos en varios segmentos con orientaciones distintas	253
8.17/2	Mango de doble ancla con una cabeza adaptada morfológicamente.....	254
8.17/3	Mango de mosqueador procedente de las islas Australes, con una probóscide similar	254
8.18/1	Zanco sencillo con una cara rudimentaria en la base	256
8.18/2	De una cara rudimentaria, a una segunda figura completa: zanco	257
8.18/3	Transformación del complejo nariz-boca en una probóscide.....	257
8.18/4	Zanco con figuras múltiples y un trasero expuesto	258
8.18/5	Zanco con una figura sometida a duplicación y rotación	258
8.18/6	Zanco con proliferación máxima: ocho figuras <i>etua</i>	259
8.19/1	Garrote <i>u'u</i> con abundantes rostros protectores	261
8.19/2	Modelo figurativo del <i>u'u</i> , que muestra una imagen secundaria en la parte trasera.....	262
8.19/3	Garrote <i>u'u</i> que ejemplifica el modelo de Steinen, con una cabeza secundaria que protege la «parte trasera de la parte trasera» del garrote	262
8.20/1	Arte narrativo: «las hijas de Pahuatiti en su columpio», representadas en varios pendientes	264
8.20/2	Pendiente del mito del columpio que se desplaza al motivo <i>etua</i> o <i>mata hoata</i>	264

8.20/3	Pendientes que representan el mito obstétrico en una fusión de cuerpos.....	265
9.2/1	Escultura <i>malangan</i>	277
9.4/1	La <i>œuvre</i> del artista como objeto distribuido	288
9.4/2	Versión del diagrama elaborado por Husserl sobre la conciencia del tiempo	292
9.5/1	<i>El gran vidrio</i> , o <i>La novia desnudada por sus solteros, incluso</i> , por Marcel Duchamp	300
9.5/2	<i>La red de zurcidos</i> , por Marcel Duchamp.....	301
9.5/3	<i>Chico y chica en primavera</i> , por Marcel Duchamp (1911).....	302
9.6/1	La casa de reunión maorí como índice colectivo de poder comunitario	306
9.6/2	Patrones <i>kowhaiwhai</i> : parte de la veranda o porche de la gran casa de Ngati-Porou en Wai-o-Matatini	309
9.6/3	La casa de reunión maorí como objeto distribuido en el espacio-tiempo	310

Tablas

1. La trama de arte	63
---------------------------	----

Presentación

Arte y agencia: más allá de Alfred Gell

La publicación en lengua española de la última obra del antropólogo británico Alfred Gell (1945-1997) es un hecho digno de celebrarse. La primera aparición póstuma de *Arte y agencia* en 1998, además de tener un gran impacto en la antropología, incubaba también lo que más tarde se transformaría en un giro fundamental en la mirada convencional del arte. Desde entonces, esta singular obra viene motivando continuos debates en la antropología y más allá de ella. Conviene partir de un breve recorrido por el contexto de cambio intelectual en que la obra nació y creció, anticipando temas y discusiones plenamente vigentes en la teoría social contemporánea.

El giro hacia el arte

La primera clave contextual de lectura de *Arte y agencia* se relaciona con un primer movimiento, representado por el debate en torno de los objetos y la materialidad, particularmente revitalizado a partir de los años 90. Aunque la reflexión sobre estos temas había sido una preocupación central de la antropología desde sus orígenes, durante la segunda mitad del siglo XX fue relegada a un plano secundario. Dejando fuera la obra sui generis de Lévi-Strauss (1908-2009), que siempre manifestó una preocupación estética, puede decirse que el reingreso del arte a la antropología se produjo en el mundo anglosajón a fines de los años setenta por dos vías: los estudios de la «cultura material» en el marco de la arqueología culturalista y la antropología simbólica.¹ Desde el siglo XXI, la recuperación y relectura de la obra clásica del antropólogo francés Marcel Mauss (1872-1950), pronunció el interés por la materialidad en asociación con la cuestión de las técnicas, la corporalidad y la noción de persona. Especialmente en Inglaterra y en Francia, la nueva antropología de las tecnologías, las tradiciones técnicas de conocimiento y la fenomenología de los diseños y paisajes nace de estas conjunciones, también atravesadas por la filosofía, la

¹ Morphy, Howard. 2002. «The Anthropology of Art». *Companion encyclopedia of anthropology*, Routledge reference. Ingold, Tim (ed.). London: Routledge.

arquitectura y las ciencias cognitivas.² La mayor parte de estos materiales ha permanecido desconocida al público hispano parlante.

El segundo movimiento, desarrollado al menos en los últimos quince años, se inscribe en la crítica poscolonial de las divisiones de la modernidad (nosotros-otros, naturaleza-cultura, humano-no humano, sujeto-objeto, materia-espíritu, centro-periferia, etc.), uno de cuyos efectos concretos ha sido el cuestionamiento de las divisiones clásicas del arte y la transformación y multiplicación de criterios de exposición de los objetos etnográficos. En occidente, las artes visuales habían sido un terreno privilegiado para la construcción de grandes divisiones del tipo «arte versus artesanía/folklore/objeto etnográfico» que se solapaban con otras más amplias, destinadas a acentuar una mirada exotizante de las culturas no occidentales. Según el caso, los objetos del «arte primitivo» se convirtieron en instrumentos de lucha política, reivindicación étnica y denuncia de la expoliación colonial, de exaltación romántica, o de afirmación o crítica de las divisiones de la modernidad. El Museo del Quai Branly de París, inaugurado en 2006, uno de los más visitados de Francia, el Museo del Indio Americano, de la Smithsonian Institution, abierto en los Estados Unidos en 2004, o el ambicioso megaproyecto del Humboldt-Forum en Alemania son algunos ejemplos ilustrativos de diferentes tendencias que han recibido tanto elogios como cuestionamientos en los años recientes. Aunque la búsqueda de cualidades estéticas en los objetos etnográficos según criterios universales («obra», artista, genio, creación, repertorio, etc.) buscó revertir algunas tendencias anteriores, las antiguas divisiones no fueron completamente cuestionadas. El «arte etnográfico» continuó siendo evaluado por los públicos cultos según los criterios hegemónicos del arte occidental, marcado por la autonomía del campo artístico. Como sea, el giro principal estuvo marcado por la necesidad de producir un acercamiento simétrico (Latour sensu) a las tradiciones culturales del mundo, incluyendo en su repertorio a la propia tradición occidental, como una más entre otras tradiciones.³ Como veremos, la teoría de Gell se inserta en esta orientación simétrica, pero produce un corrimiento radical en términos conceptuales con respecto a la perspectiva estética convencional.

Uno de los efectos más notorios de estos movimientos en el campo antropológico se vio reflejado en una diversidad de estudios dedicados a la producción de «arte étnico» como objeto de circulación y apropiación en diversos circuitos comerciales y turísticos, y un número creciente de literatura dedicada

al abordaje crítico de las exposiciones y los museo.⁴ Otro efecto inmediato tuvo impacto en la metodología antropológica. Después de la crisis de la representación que afectó a la disciplina a mediados de los años 80, se sucedieron una serie de experimentaciones que buscaron acercar la etnografía a la experiencia artística (fundamentalmente a las artes visuales) a través de apropiaciones cruzadas. Las limitaciones metodológicas de la antropología y el impulso que recibió en la antropología británica la realización de encuentros, talleres y publicaciones orientados a incentivar la colaboración entre artistas y antropólogos, remite a algunas de las inquietudes que el propio Gell había manifestado en los últimos años de su vida.⁵

El lugar de la obra de Alfred Gell frente a estos hechos y movimientos es múltiple. Se ubica en el momento fundacional de algunos de ellos, al tiempo que forma parte del flujo de ideas y debates que hoy tienen plena vigencia, codifica también inquietudes y preguntas que aún quedan por responder.

Una teoría antropológica del arte

Arte y agencia es un tratado fundamental sobre las relaciones entre arte y antropología. Al tiempo que compendia y retoma los principales debates en torno de las figuraciones visuales, expande radicalmente la mirada hacia el arte *de y en* la vida social. Desde sus orígenes la antropología manifestó un interés continuado por el arte, aunque mantuvo con éste una relación ambivalente en la medida que afectaba el estatuto mismo de la disciplina, entre las humanidades y las ciencias sociales. En el curso de un siglo, la preocupación inicial por los orígenes de las representaciones figurativas fue derivando hacia el estudio de las características formales y semánticas de la llamada «cultura material» y la indagación sobre patrones estéticos de alcance universal primero, y contextos particulares de significado, después. Tanto por medio del análisis de los rasgos formales, como a través de la reconstrucción del contexto cultural, los diferentes enfoques de la

4 Thomas, Nicholas. 1991. *Entangled objects: exchange, material culture, and colonialism in the Pacific*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Marcus, George E. y Fred R. Myers. 1995. *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press. Edwards, Elizabeth, Chris Gosden y Ruth B. Phillips. 2006. *Sensible objects: colonialism, museums, and material culture*. English ed, Wenner-Gren international symposium series. Oxford: Berg. Price, Sally. 2007. *Paris primitive: Jacques Chirac's museum on the Quai Branly*. Chicago: University of Chicago Press. Phillips, Ruth B. y Christopher B. Steiner. 1999. *Unpacking culture: art and commodity in colonial and postcolonial worlds*. Berkeley: University of California Press. L'Estoile, Benoit de. 2007. *Le goût des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion.

5 Estas preocupaciones son explícitas en la introducción de Gell a una colección póstuma de ensayos editada por su amigo Eric Hirsch con el título de *The art of Anthropology*, en la que Gell refiere a su recorrido como antropólogo. Entre los encuentros más importantes sobre arte y antropología realizados en Inglaterra cabe mencionar «Fieldworks, Dialogues between Art and Anthropology», organizado por Arnd Schneider y Christopher Wright en el Museo Tate Modern (2003). De este y otros encuentros surgieron varias publicaciones organizadas por Arnd Schneider y Christopher Wright: *Contemporary art and anthropology* (2006), *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice* (2010) y *Anthropology and art Practice* (2013).

2 Lemonnier, Pierre. 1993. *Technological choices: transformation in material cultures since the Neolithic, Material cultures*. London: Routledge. Ingold, Tim. 2007. *Lines: a brief history*. London: Routledge. Uno de los centros más productivos de los estudios sobre la materialidad es el University College de la universidad de Londres. Pueden encontrarse referencias y debates en el siguiente blog: [http://www.materialworldblog.com/] Consultado el 26 de noviembre de 2015.

3 Latour, Bruno. 2007. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.

antropología del arte, procuraron hacer inteligible la producción y circulación de los objetos visuales nativos, a partir de una reflexión sobre su naturaleza y las características de su eficacia simbólica y ritual, es decir, comprendiendo la lógica de las diferentes expresiones en sus propios términos, y más allá de un campo artístico autónomo.⁶ Pese a la abundancia de trabajos dedicados a la producción estética indígena, la antropología del arte generalmente quedó atrapada en la discusión sobre los alcances, particulares o universales, de las valoraciones y categorías estéticas, y los debates derivados en torno de la antinomia forma-función. La obra de Gell escapa agudamente a la trampa de estas antinomias.

La primera provocación de *Arte y agencia* consiste en afirmar que pese a que puedan encontrarse aquí y allá formulaciones programáticas, la antropología nunca produjo una teoría propiamente antropológica del arte. Para Gell, la mayor parte de los estudios anteriores se inscribieron en una aproximación estética, semiótica o lingüística, proyectando innecesariamente los intereses de enfoques distintos a la antropología. La propuesta de Gell es analizar las producciones artísticas (occidentales y no occidentales) a partir de un esquema de relaciones en donde no prima tanto la interpretación de significados simbólicos de objetos particulares como la reconstrucción de los vectores de causalidad (o intencionalidad) que los provocaron. Es decir, más allá de que consideremos artístico o no a los objetos en cuestión, lo que importa es insertarlos en la red de relaciones que los originó y, dentro de la misma red, identificar los efectos o respuestas que estos objetos producen en el receptor (el destinatario, o «recipiente» según Gell) o reciben de otros elementos de la cadena de intencionalidades.⁷ Al reemplazar el análisis de la estética por el de la intencionalidad, Gell produce un giro analítico fundamental.

Arte como agencia e intencionalidad

Los objetos fundamentalmente constituyen «índices» de las relaciones sociales que los originaron. El trabajo de la antropología consiste en reconstruir

esas relaciones de los objetos en el medio social, como si fueran personas dotadas de agencia (es decir, capaces de producir efectos o respuestas) en una cadena de agenciamientos. No importa tanto a la antropología reconstruir las propiedades estéticas de los objetos en cuestión (simetría, ritmo, brillo, textura, etc.) o descifrar sus significados ocultos, como identificar la posición que ocupan en una cadena de causalidades, de intencionalidades o acciones, que dan sentido a su existencia. Gell sostiene que el comportamiento de dichos objetos en la red es del mismo tipo que el de las personas en interacción, en la medida que «el índice mismo es el resultado y/o el instrumento de agencia social». Hablar de «arte» es para Gell hablar de situaciones en las que se producen dichos índices que pueden incluir desde la obra de arte convencional expuesta en el museo, hasta un fetiche africano en su contexto de uso ritual. El arte no es un sistema codificado de símbolos sino un «sistema de acción».

La existencia de los objetos no puede hacerse por fuera del flujo de relaciones o interacciones sociales concretas. Allí reside el principal cuestionamiento de Gell a los abordajes semióticos y culturalistas, que ponen énfasis en la comunicación simbólica o conciben a la cultura como un fenómeno mental o psicológico abstracto. En este sentido, para el abordaje de las situaciones en cuestión son innecesarias las analogías de tipo lingüístico.

Gell operacionaliza la red del arte a través de un esquema muy claro y sencillo que incluye cuatro elementos (artista-índice-prototipo-destinatario) y dos posiciones (agente – paciente), que permiten abordar un amplio abanico de situaciones empíricas en las que los diferentes elementos pueden ocupar alternativamente o simultáneamente ambas posiciones según con qué otro elemento se relacionen. El objeto, la cosa material y visible, el artefacto, o como quiera llamársele, constituye el índice, a partir del cual el análisis antropológico infiere, o concretamente «abduce» la agencia y la red de relaciones presentes en el proceso de producción (y transacción) del objeto.⁸ De acuerdo a Gell, la agencia se encuentra distribuida en la cadena de causalidad, y las «personas» en sentido estricto, no son entidades cerradas y homogéneas (símil del individuo o el sujeto moderno), sino «múltiples» y «fractales», es decir, partes de un todo que constituyen en sí mismas un prisma del «todo».

Tecnologías del encantamiento

La agencia no puede entenderse *a priori* sino *ex post facto*. Es social y no exclusivamente individual o psicológica (o natural), en la medida que se inserta en un medio de relaciones sociales, encadenando acciones y efectos de acciones

6 Sin ser exhaustivos podemos mencionar algunas obras panorámicas de antropología del arte aparecidas desde los años 70. Por ejemplo, Otten, Charlotte (ed.). 1971. *Anthropology and Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics*. Austin: University of Texas Press. Jopling, Carol F. 1971. *Art and Aesthetics in Primitive Societies: A Critical Anthology*. New York: Dutton. Forge, Anthony. 1973. *Primitive Art and Society*. London: Oxford University Press. Layton, Robert. 1991. *The anthropology of art*. Cambridge: Cambridge University Press. Coote, Jeremy y Anthony Shelton (eds.). 1992. *Anthropology, art, and aesthetics*. Oxford: Clarendon. Entre los pocos ensayos traducidos al español, cabe mencionar Geertz, Clifford. 1994. «El arte como sistema cultural». *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Ediciones Paidós. En ese ensayo, en diálogo con la perspectiva de Michael Baxandall, Geertz aboga por el análisis de la incrustación del arte en valores y significados culturales más amplios.

7 Bloch, Maurice. 2009. «Une nouvelle théorie de l'art». Estudio preliminar a la edición francesa de Gell, Alfred 2009 *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*. Bruselas: Les presses du Réel. Texto previamente aparecido como reseña de Art and Agency en revista Terrain (nro. 32, 1999).

8 «Índice» y «abducción» son dos términos tomados de la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce, a quien Gell recurre indirectamente a través de la obra de Umberto Eco

entre agentes (cosas incluidas). Gell sugiere que todo objeto o persona es agente en potencia, es decir que puede ocupar la posición de agente en este modelo relacional en la medida que forma parte de un medio causal de relaciones sociales. Por otra parte, objetos o personas, en tanto índices materializan, corporizan el poder o capacidad agentiva, son su objetificación. Es decir que la agencia en este modelo transaccional sería fundamentalmente una posición dentro de una relación, no una esencia fija e inmutable o un fenómeno mental. Los objetos y las personas se colocan en posición de agente en determinadas situaciones y contextos. Y solo pueden serlo en relación a otros objetos y personas.

Todos los capítulos de *Arte y agencia* abordan el argumento a partir de una infinidad de casos etnográficos, la mayor parte correspondientes a Oceanía y el sur asiático, donde el autor mismo y sus interlocutores más cercanos desarrollaron trabajo de campo etnográfico. Su diálogo se extiende en el tiempo y el espacio hacia los materiales coleccionados durante el siglo XIX y las obras de arte exhibidas en los museos. Mientras los primeros capítulos exploran de manera detallada todas las relaciones posibles entre los elementos del esquema, los capítulos posteriores se adentran en situaciones complejas que incluyen tratamientos originales, entre otros fenómenos, de la idolatría y la brujería.

Gell busca superar la oposición clásica entre objeto de arte occidental estetizado y el artefacto no occidental funcional apelando a la noción de «tecnología del encantamiento», tema que desarrolla en algunos ensayos previos y que retoma en este libro.⁹ El encantamiento de la magia, sostiene Gell, es equiparable al encantamiento estético de la obra en el museo. Los objetos producidos a través de la tecnología encantada del arte (la destreza y el virtuosismo del artista) equivalen a los objetos producidos por la tecnología encantada de la magia, que también impacta en el destinatario produciéndole una respuesta emocional. Esta idea supone que el objeto del arte ejerce una seducción o encantamiento a través de la eficacia técnica requerida en su producción. El artista sería una suerte de técnico oculto cuya fuerza ante el espectador se manifiesta a través del abrumador y seductor poder de su virtuosismo. El poder de la pintura reside en la incapacidad del espectador para determinar la técnica utilizada en su fabricación.

Objetos distribuidos y personas fractales

En los capítulos finales del libro el lector encontrará nuevos desafíos vinculados al debate clásico sobre el estilo y su relación con la cultura y el individuo, ya presente en obras pioneras como las de Franz Boas (1858-1942) y

Lévi-Strauss.¹⁰ Gell argumenta que existe un «isomorfismo estructural» entre los procesos cognitivos y las estructuras espaciotemporales de los objetos distribuidos en el ámbito de los artefactos de una determinada cultura o la obra de un artista particular (la distinción entre social e individual es aquí de grado más que de tipo). Las obras son momentos de series temporales; constituyen verdaderos «linajes». En su conjunto, configuran un macro objeto que evoluciona con el paso del tiempo. Esta acumulación de agencias hacia adelante y hacia atrás en el eje temporal recibe el nombre de «protención» y «retención».

Gell argumenta que las obras de arte son partes de un «objeto distribuido» que se corresponde con todas las obras de un sistema determinado (individual o colectivo), que se distribuye en el tiempo y el espacio. El estilo se funda en conexiones de artefactos, y lo que vale a nivel individual (las pinturas de Rembrandt) vale a nivel colectivo (los tatuajes marquesanos). Percibir un estilo es esencialmente captar las «relaciones entre las relaciones» de las formas como partes del todo. Es posible inferir el conjunto de los objetos a partir de objetos particulares, en correspondencia con la figura del holograma y la ya mencionada «persona fractal», idea tomada de los trabajos en Melanesia de Roy Wagner y Marilyn Strathern. Por medio de un análisis formal, es decir morfológico, es posible determinar las transformaciones en el tiempo que las formas experimentan, y seguir la biografía de los objetos, como si fueran personas.¹¹ «La persona —escribe Gell— es la suma de los índices que demuestran, no solo en vida, la existencia biográfica de aquella. La agencia personal, como intervención en el entorno causal, crea un 'objeto distribuido', es decir, todas las diferencias materiales del 'modo en que son las cosas', de las que se pueden abducir una agencia particular». El índice no sería entonces un punto de cierre de la acción, sino una extensión distribuida o diseminada de un agente.

Protenciones de Gell

Pese a su corta vida, Alfred Gell fue un autor sumamente prolífico que en su camino hacia *Arte y agencia*, se comprometió intensamente en la actividad académica e intervino de manera formal e informal en numerosos debates que marcaron de manera indeleble a sus colegas y alumnos en particular y a la disciplina en general.¹² Durante su carrera profesional, buena parte de la

10 Boas, Franz. 1947. *El arte primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica. Lévi-Strauss, Claude. 1994. *Antropología Estructural*. Buenos Aires. Altaya. En estas obras ver especialmente las discusiones sobre el fenómeno del «desdoblamiento de la representación» (*split representation*).

11 La noción de la vida de los objetos anticipa desarrollos posteriores de Carlo Severi. Ver Severi, Carlo. 2010. *El sendero y la voz: una antropología de la memoria*. Buenos Aires: Sb editorial.

12 Para un retrato de la vida y obra de Alfred Gell pueden leerse las semblanzas de sus amigos y colaboradores al momento de su fallecimiento. Ver en particular los obituarios aparecidos en *Anthropology Today* (vol. 13 nr. 2), por Eric Hirsch, Suzanne Küchler y Chris Pinney, en *American Anthropologist* (vol. 101, nr. 2),

9 Ver en particular Gell, Alfred. 1992. «The technology of Enchantment and the Enchantment of Technology». *Anthropology, art, and aesthetics*. J. Coote, & A. Shelton (ed.). Oxford: Clarendon. También: «Vogel's Net: Traps as Artworks and Arworks as Traps» (1996).

cual transcurrió en London School of Economics, produjo una gran cantidad de ensayos, algunos de los cuales se encuentran aún inéditos. Desde obras etnográficas densas y complejas como *Metamorphosis of the cassowaries* (1975) o *Wrapping in Images* (1993) hasta ensayos teóricos como los incluidos en *The Anthropology of Time* (1992) o *The art of Anthropology* (1999),¹³ pasando por cortas y lúcidas intervenciones en debates como la serie organizada por Tim Ingold en la Universidad de Manchester, Gell deja una herencia intelectual perdurable.¹⁴

Arte y agencia fue redactado por Gell casi íntegramente en el corto período de un mes. En su prefacio a la edición inglesa, Nicholas Thomas considera a la obra como un «borrador» que aunque necesite de retoques, «se aproxima» a la idea que el autor tenía en mente. El hecho de que *Arte y agencia* pueda ser visto como un producto no completamente acabado, como un trabajo en proceso, parece una buena explicación de por qué suscita tanto interés y debate hoy en día. Prueba de ello es la cantidad de encuentros realizados alrededor de esta obra. El mismo año de su publicación se celebró en Canberra un encuentro cuyas presentaciones fueron publicadas dos años después por Christopher Pinney y Nicholas Thomas.¹⁵ En 2000 y 2003, se realizaron encuentros que culminaron con otro libro organizado por Robin Osborne y Jeremy Tanner en 2007.¹⁶ En éste último ya podía notarse el interés que *Arte y agencia* iba suscitando concretamente en la arqueología y la historia del arte, tendencia que se afirmó en años posteriores.¹⁷ En 2008 se celebró en la universidad de Cambridge un simposio conmemorativo de los diez años de la aparición de *Arte y agencia*, cuyas contribuciones fueron publicadas en 2013.¹⁸ Como anécdota,

por Eric Hirsch y en los Proceedings de la British Academy (vol. 120), por Alan Macfarlane. Ver también el prefacio a la obra ya citada *The art of Anthropology*.

13 Gell, Alfred. 1975. *Metamorphosis of the cassowaries: Umeda society, language and ritual*, Monographs on social anthropology no. 51. London: Athlone Press. Gell, Alfred. 1993. *Wrapping in images: tattooing in Polynesia*, Oxford studies in social and cultural anthropology. Oxford-New York: Clarendon Press; Oxford University Press. Gell, Alfred. 1992. *The anthropology of time: cultural constructions of temporal maps and images*, Explorations in anthropology. Oxford: Berg.

14 Ingold, Tim. 1996. *Key debates in anthropology*. London: Routledge.

15 Pinney, Christopher y Nicholas Thomas (eds.). 2001. *Beyond Aesthetics. Art and the Technologies of Enchantment*. New York: Berg.

16 Osborne, Robin y Jeremy Tanner. 2007. *Art's agency and art history, New interventions in art history*. Malden, MA: Blackwell Pub.

17 Cabe mencionar el encuentro organizado por el Museo del Quai Branly en el año 2007, donde el nombre de Alfred Gell fue invocado en numerosas ocasiones. Con el título de «Histoire de l'art et anthropologie», fue íntegramente publicado online en coedición entre el Institut National d'histoire de l'art y el musée du quai Branly, 2009. [http://actesbranly.revues.org/60] Fecha de consulta 27 de noviembre de 2015. Tendencias parecidas se confirman en conferencias como la organizada por el instituto de arte Clark, orientadas a renovar el vínculo entre antropología y arte, o revistas como *Res: Anthropology and Aesthetics*, de la Universidad de Harvard. Westermann, Mariët (ed.) 2005. *Anthropologies of art, Clark studies in the visual arts*. Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute.

18 Chua, Liana, and Mark Elliott. 2013. *Distributed objects: meaning and mattering after Alfred Gell*. New York: Berghahn.

podemos agregar que el mismo proyecto de publicación de esta obra en español se inicia en una fría tarde del mes de noviembre del año 2009, en la ciudad de Lancaster, cuando tomamos la iniciativa de contactar a la Sra. Simeran Gell, para comentarle de nuestro interés en una traducción. Ella recibió con gran entusiasmo la idea, acercando los contactos iniciales con Oxford University Press, y nos estimuló a embarcarnos en un proyecto de investigación sobre la obra de Gell, poniendo a disposición materiales inéditos de su esposo. Ese proyecto, pese al rápido paso de los años, recién comienza a esbozarse...

Las potencialidades analíticas de *Arte y agencia* son evidentes y se encuentran hoy en plena expansión.¹⁹ Las inquietudes planteadas por Gell hace casi veinte años hoy son retomadas por especialistas de regiones etnográficas como la amazonia o estudiosos de expresiones como la música, áreas geográficas y temas que no habían sido contemplados en la obra del autor.²⁰ La gran abundancia de materiales etnográficos recogidos recientemente por los etnólogos o las colecciones sudamericanas reunidas en museos de las Américas y Europa en el siglo XIX por figuras como Erland Nordenskiöld, Alfred Métraux o Karl von den Steinen, no el de las Islas Marquesas citado por Gell sino el de la expedición a Amazonia, las urnas funerarias de los Valles Calchaquies, los exvotos peninsulares, los tatuajes y las máscaras de los indígenas del Chaco, las pinturas murales de la colonia, o el arte rupestre que tapiza la cordillera de los Andes, desafían las ambiciones teóricas de este modelo de análisis.

El lector encontrará en la teoría de Gell referencias explícitas tanto a la obra de otros antropólogos contemporáneos como Nancy Munn, Pascal Boyer, Roy Wagner, Marilyn Strathern, Nicholas Thomas y Suzanne Küchler, historiadores del arte como David Freedberg, o filósofos como Husserl y Bergson. Pero la obra también resulta atractiva por sus resonancias implícitas, podríamos decir anticipadas, con otros autores que hoy ejercen gran influencia en el pensamiento antropológico y social. En ciertos pasajes de *Arte y agencia* es posible identificar analogías con el perspectivismo de Viveiros de Castro, las ontologías de Philippe Descola, las líneas de Tim Ingold, las similitudes de Hans Belting, las quimeras de Carlo Severi, las temporalidades de George Kubler, los anacronismos de Didi-Huberman, o las supervivencias de Aby Warburg, por mencionar solo algunas. Estas analogías podrán parecer arbitrarias, hasta caprichosas, pero es interesante sugerirlas como objeto de posible controversia, algo que el propio Alfred Gell hubiera recibido con gusto.

19 Cabe mencionar la aparición de una serie de trabajos críticos sobre su obra en los últimos años. Ver en especial Rampley, Matthew. 2005. «Art history and cultural difference: Alfred Gell's anthropology of art». *Art History* 28 (4):524-551.

20 Lagrou, Els. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks. Santos-Granero, Fernando. 2009. *The occult life of things: native Amazonian theories of materiality and personhood*. Tucson: University of Arizona Press.

Damos por descontado el impacto que este libro tendrá entre los especialistas y estudiantes de la antropología, la historia del arte, la arqueología, la arquitectura, la sociología o el pensamiento social en general. Más nos intriga la empatía que pueda suscitar en el público general amante del arte. Esperamos que sus páginas no solo lo incentiven a comprender las fuerzas ocultas de la imagen, la red de relaciones sociales de que es índice, sino a experimentar subjetivamente, a través de la mirada, su propia inclusión en la red del arte. En todo caso, allí será posible inferir la agencia que el texto de Gell ejerce en la audiencia, a través y más allá del propio Gell.

Guillermo Wilde

Universidad Nacional de San Martín;
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).
Buenos Aires, Argentina

Gonzalo Aráoz

Red Trasatlántica sobre la Salud Mental y las Artes (TRAMHA).
Lancaster, Reino Unido / La Paz, Bolivia

1

Definición del problema: necesidad de una antropología del arte

1.1. ¿Es posible una teoría antropológica del arte visual?

El término «teoría antropológica del arte visual» probablemente suscite la noción de una teoría que trate la producción de arte en las sociedades coloniales y poscoloniales que los antropólogos suelen estudiar, además del llamado arte «primitivo» —ahora denominado «etnográfico»— que se halla en las colecciones de museos. Equivale a una «teoría del arte» aplicada al arte «antropológico», pero no es lo que tengo en mente. El arte de los periodos colonial y poscolonial, en la medida en que es «arte», puede observarse desde cualquiera de las «teorías del arte» existentes, siempre y cuando esta perspectiva sea útil. Los críticos, los filósofos y los estetas han sido prolíficos durante mucho tiempo; las «teorías del arte» constituyen un campo vasto y consolidado. Aquellos cuya profesión es describir y entender el arte de Picasso y Brancusi pueden escribir reflexiones sobre unas máscaras africanas como obras de «arte» y, en efecto, necesitan hacerlo porque existen relaciones artístico-históricas muy significativas entre el arte africano y el occidental del siglo XX. Carece de sentido desarrollar una «teoría del arte» para nuestro arte y otra distinta para el de las culturas que tiempo atrás quedaron bajo el influjo del colonialismo. Si las teorías estéticas generadas en Occidente se aplican a «nuestro arte», entonces se pueden usar con el arte de todo el mundo, y así es como debe ser.

Sally Price (1989) lleva la razón en denunciar la esencialización del arte «primitivo» y su consecuente marginación. Defiende que este arte merece que los occidentales lo aprecien según los mismos estándares críticos que usamos con nuestras obras. El arte de culturas no occidentales no es en esencia distinto del nuestro, pues lo producen artistas de talento, individuales y creativos, en una expresión espontánea de sus instintos primitivos o también como exponentes comunes de algún estilo «tribal» rígido. Como otros académicos contemporáneos de las artes etnográficas (Coote 1992, 1996; Morphy 1994, 1996), Price piensa que cada cultura tiene una estética específica, y que la tarea de la antropología del arte es definir sus características para que se puedan considerar las contribuciones estéticas de los artistas no occidentales correctamente, es decir, en relación con las intenciones específicas a su cultura. La autora argumenta: