

Arte y antropología: reflexiones en torno a una aproximación. La representación del cuerpo como un lugar de encuentro

ELENA SACCHETTI



El Centro de Estudios Andaluces es una entidad de carácter científico y cultural, sin ánimo de lucro, adscrita a la Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía.

El objetivo esencial de esta institución es fomentar cuantitativa y cualitativamente una línea de estudios e investigaciones científicas que contribuyan a un más preciso y detallado conocimiento de Andalucía, y difundir sus resultados a través de varias líneas estratégicas.

El Centro de Estudios Andaluces desea generar un marco estable de relaciones con la comunidad científica e intelectual y con movimientos culturales en Andalucía desde el que crear verdaderos canales de comunicación para dar cobertura a las inquietudes intelectuales y culturales.

Las opiniones publicadas por los autores en esta colección son de su exclusiva responsabilidad

© Elena Sacchetti

© 2009. Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de Presidencia. Junta de Andalucía

Depósito Legal: SE-900-09

Ejemplar gratuito. Prohibida su venta.



C2009/01

ARTE Y ANTROPOLOGÍA: REFLEXIONES EN TORNO A UNA APROXIMACIÓN. LA REPRESENTACIÓN DEL CUERPO COMO UN LUGAR DE ENCUENTRO

Elena Sacchetti

Centro de Estudios Andaluces

RESUMEN

Desde la antropología se considera el arte como parte del complejo sistema cultural, dotado de importantes significados sociales y en estrecha vinculación con el modelo de organización social, económico y político. Ello lo hace altamente sensible a los fenómenos de cambio social y, a su vez, lo define como expresión de los mismos. En el presente trabajo se propone una breve revisión de la aproximación de la antropología al arte y se evidencia su oportunidad en cuanto instrumento de análisis de los contenidos culturales y de las tendencias vivas en una sociedad.

La irrupción del pensamiento postmoderno en el último tercio del siglo XX y la difusión de formas y contenidos artísticos nuevos que entrelazan de modo más explícito arte y vida, elevan a un lugar de particular relevancia el cuerpo humano. Las representaciones/actuaciones del sujeto mediante la figuración artística o el uso del cuerpo, proporcionan un terreno especialmente rico para el análisis antropológico de la realidad social.

Palabras clave: antropología del arte, postmodernidad, cuerpo, arte contemporáneo

Abstract

From the anthropology point of view, art is considered part of any given cultural system because of its important social meaning and its connection to society, economics and politics. Therefore, art is greatly sensitive to social changes and anthropology defines it as an expression of them. This article proposes a brief revision of anthropology's approach to art. Additionally, it reveals an opportunity of using art as an instrument to analyse society's cultural contents and tendencies.

Explosion of postmodernism at the end of the 20th century and diffusion of new artistic forms and contents, which more explicitly interconnect art and life elevated human body to a place of particular relevance. Therefore, subject actions/representations through artistic figurations o human body usage, provide an ideal scenario for the anthropologic study of social reality.

Keywords: anthropology of art, postmodernism, human body, contemporary art.

1. Introducción

“Lo que me sorprende es el hecho de que en nuestra sociedad el arte ha llegado a ser algo que sólo se refiere a los objetos, y no a los individuos o a la vida; y también que el arte es una especialidad hecha por expertos que son los artistas. Pero ¿la vida de todo individuo no podría ser una obra de arte? ¿Por qué una lámpara o una casa son objetos de arte y no nuestra propia vida?” (Foucault, 1983)

Hace más de dos décadas, Michel Foucault planteaba una cuestión que iba a desestabilizar la noción de arte dominante, alentando una reflexión sobre el ámbito de la producción artística, sus sujetos, objetos, finalidad y contenidos. Es imprescindible repensar, hoy, en qué se define como arte: si se constituye en un objeto material, en un *artefacto* humano o natural, o si es algo que supera la dimensión tangible de las cosas e involucra a procesos, experiencias, vivencias del individuo o, yendo aún más allá, a la vida en su multiplicidad de aspectos, formas y manifestaciones.

Estas cuestiones sugieren la ruptura de las barreras que limitan el arte a un producto concreto, que lo separan de las demás expresiones culturales en el seno de la sociedad y que lo vinculan a los depositarios de un “don” o “genio” artístico: los “expertos”.

Así, se plantean los interrogantes de cuáles deberían ser las coordenadas de una mayor apertura del *campo*¹ del arte; de cómo entender las fronteras entre arte y vida, producción artística y demás fenómenos culturales; de cómo abordar la triple interacción entre una obra, su artífice y los observadores/receptores de la misma; o, finalmente, que relación existe entre la emergencia de formas y contenidos artísticos específicos y los fenómenos de cambio social. Todas ellas son cuestiones que invitan al debate en el seno de las ciencias sociales, que surgen de las modificaciones que ha experimentado la producción artística, especialmente en el último siglo, y que acompañan a los más complejos procesos de transformación social.

Desde el punto de vista de la antropología se trata el arte como una expresión del complejo cultural, portadora de importantes significados sociales y en estrecha relación con el modelo de organización social, económico y político. Ello lo hace altamente susceptible de ser alterado por los fenómenos de cambio social y, a su vez, de constituirse en expresión de los mismos. En este sentido, el arte constituye un

¹ En el sentido atribuido a la noción de “campo” por P. Bourdieu, donde “campo” no es solamente lugar de interacción, sino que refiere a la organización del sistema de relaciones sociales (Bourdieu, 1980).

campo todavía poco explorado a través del cual es posible acceder a las ideas, tensiones, normas y valores de un colectivo en una determinada época histórica. En ello residen contenidos relativos a aspectos estructurantes de las culturas y de las identidades sociales (tal como el género, la etnicidad y la clase social).

De este modo, en el contexto de unas culturas caracterizadas por un grado elevado de complejidad, como las del Occidente contemporáneo, donde, de acuerdo a la propuesta de Edgar Morin, domina un tipo de pensamiento (el “pensamiento complejo”) que cuestiona cualquier certidumbre alrededor del conocimiento y por el cual “la sola realidad que sea para nosotros conocible es el resultado de la productividad del ánimo humano con la ayuda de lo imaginario” (Morin, 1999: 245), el arte puede disfrutar de ciertas ventajas interpretativas. Como proceso conoscitivo resultante de una actividad de interpretación que disfruta de la contundencia de lo sensorial², puede llegar a transmitir de modo más directo determinados contenidos sociales.

Ello hace de la producción artística un ámbito potencialmente rico para el análisis antropológico de las culturas de un grupo, para el estudio de sus tendencias y procesos de cambio³. El intento postmoderno de acercamiento del arte al espacio de la vida y su alto contenido crítico, acentúa este valor.

En el texto que sigue se desarrollan algunas de las ideas aquí planteadas y se propone una breve revisión de la aproximación de la antropología al arte. Los cambios en las técnicas de representación de los artistas contemporáneos, así como en las formas expresivas y en los sujetos centrales de sus creaciones, que ven en un lugar destacado el cuerpo humano, constituyen un terreno propicio para un mayor acercamiento entre ambas disciplinas, como dos formas de observar e interpretar la realidad.

2. EL ARTE: UNA PIEZA DEL “PUZZLE”

² Es interesante una reflexión de C. Geertz en este sentido, según la cual las artes de distinto tipo y en diferentes lugares, posiblemente tienen como punto en común que “están específicamente diseñadas en todas partes para demostrar que las ideas son visibles, audibles y [...] tangibles, que pueden ser proyectadas en formas donde los sentidos, y a través de los sentidos y las emociones, puedan aplicarse reflexivamente” (Geertz, 1994: 146).

³ El elevado potencial que ofrece, en este sentido, el análisis antropológico de la producción artística, explica la reciente y novedosa puesta en marcha de proyectos de investigación en antropología del arte orientados al estudio de aspectos estructurantes de una cultura. Entre ellos se señala aquí la investigación “Hombres y mujeres de Andalucía. Las imágenes de género a través de las artes plásticas, 1918-2008” actualmente en desarrollo en el marco de la línea de estudios de “La imagen de Andalucía”, por el Centro de Estudios Andaluces (Consejería de la Presidencia, Sevilla).

La noción de la autonomía del arte dentro del sistema cultural de las sociedades occidentales (que aquí se discute) es resultado de un proceso iniciado en el siglo XV, después de que un conjunto de prácticas culturales y de expresiones creativas se hubieran despojado del halo de sacralidad y misterio con que estaban envueltas por influencia de la Iglesia Católica (Danto, 1997).

En particular, la renovación cultural renacentista introdujo la distinción entre cosas útiles, resultado del saber hacer de un oficio, y cosas bellas, producto de una actividad creativa superior e inspirada (Kempers, 1992). Hacia la mitad del siglo XVIII ello condujo a la creación de la categoría de “Bellas Artes”. Lo anterior contribuyó a crear un aura alrededor de determinada producción artística (vinculada al poder político o económico) y la elevó a posiciones de alta consideración con respecto a otras manifestaciones de la creatividad humana asociadas a expresiones de la “cultura popular”. De este modo el arte, definido en gran parte en base a criterios estéticos, se fue consolidando como un campo excepcional dentro del espacio de la vida social. Con sus propios códigos, reglas, usuarios, protagonistas, gestores y canales de desplazamiento, destacaba frente a lo cotidiano, útil y abierto al consumo de las masas, de modo que su entendimiento y disfrute consciente quedó asociado, en la mayoría de los casos, a ciertos segmentos de la sociedad coincidentes con los grupos de la intelectualidad o con los actores de una rama específica del mercado.

La organización de los artistas alrededor de las academias permitía defender los cánones estéticos oficiales y mantener un control monopolístico sobre su producción (Ronzon, 2006), por lo menos hasta la “disidencia” de los impresionistas, de grupos como la escuela de Barbizon o de figuras destacadas del post-impresionismo tal como Van Gogh, Cézanne o Gauguin. Las vanguardias del principio del siglo XX y las corrientes contemporáneas que se desarrollaron en Estados Unidos tras la segunda guerra mundial, contribuyeron a poner en discusión los cánones ortodoxos y a revolucionar la noción de “Bellas Artes”.

El *status* de excepcional autonomía del arte con respecto a las demás manifestaciones de la vida social tiembla definitivamente en el contexto actual, en que las propuestas artísticas pretenden salir de los museos o de los círculos de expertos, para desplazarse hacia nuevos lugares e interesar a un público mayor, y donde la crítica vuelve a poner el énfasis en la relación entre sus contenidos y lo social. En las últimas décadas, el debate postmoderno ha ido favoreciendo la generación de espacios y formas de contacto inéditas entre artistas de distintas especialidades y corrientes, entre estos y los intelectuales, los medios de comunicación y los promotores (Marcus, 1995).

La proposición de transformar la presencia y el papel del arte en el medio social se ha convertido en uno de los supuestos de las manifestaciones artísticas de los géneros emergentes en las últimas décadas, tal como la *performance*, la instalación, el video arte o el *web-art*. Estos, al igual que el más antiguo *body-painting*, se convierten en elementos de discusión y en un modo de protesta social.

No es casual que esta modificación en los significados del arte se esté empezando a manifestar sólo en los últimos años y tras el impacto de la crítica a los postulados y a las certidumbres que dominaron la modernidad, en un contexto en el cual los razonamientos de todo tipo de disciplinas han sido puestos en duda, donde se atribuye un lugar central a los procesos de interpretación y donde una mayoría de cuestiones y de propuestas están sometidas a deconstrucción (sin que a menudo esta sea seguida por propuestas constructivas desde los paradigmas postmodernos).

Dentro de esta línea fue, en primer lugar, C. Geertz (1994) quien se ocupó de rescatar la vinculación entre expresiones artísticas y vida social, para invalidar la concepción del arte como actividad diferenciada que se autolegitima en respuesta a sus necesidades internas. Geertz destacó cómo la interpretación y la evaluación del arte proceden de la experiencia social, ámbito donde a su vez se plasma el gusto y en el cual se perfilan los criterios de asignación de los valores estéticos. Reconduciendo el arte dentro del macro sistema cultural, Geertz defiende que “la capacidad [...] para percibir el significado de las pinturas (o de poemas, melodías, edificios, cerámicas, dramas y estatuas) es, como todas las restantes capacidades humanas, un producto de la experiencia colectiva que la trasciende ampliamente, y donde lo verdaderamente extraño sería concebirla como si fuese previa a esa experiencia. A partir de la participación en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura es posible la participación en el sistema particular que llamamos arte, el cual no es de hecho sino un sector de ésta” (Geertz, 1994: 133).

El arte se alimenta, pues, del sistema de significados que estructura el conjunto de la vida colectiva; desarrolla en cada cultura funciones específicas, en relación con el modelo de organización social y el sistema de relaciones activo en el mismo. El entramado de relaciones sociales que une al artista con su entorno y con las obras producidas determina que los procesos activos en la sociedad y, por extensión, las dinámicas de cambio social, tengan un impacto en la producción artística y se traduzcan en nuevas propuestas de contenidos y nuevas interpretaciones.

Reflexionar sobre las raíces sociales del arte, sus significados y funciones en distintos ámbitos de la vida, como el religioso, el político o el económico, en virtud de su valor

simbólico (Herskovitz, 1964; Sieber, 1971), conduce a desligar la misma noción de los criterios estéticos y de la idea de “belleza” como justificante y fin último de su realización -algo ya cuestionado por la crítica contemporánea⁴- para anclarla en el terreno de las dinámicas de clase, de los conflictos sociales y de las relaciones de poder.

En esta dirección se dirige la observación de Michel Baxandall (2000) de que “un cuadro es depositario de una relación social, en el sentido de que es el resultado no sólo de cómo se forma el pintor y de lo que significa ser pintor en diferentes momentos históricos, sino también de toda una serie de transacciones entre el pintor, los mecenas, los asesores teológicos, los que contemplan el cuadro, etc.” En esta perspectiva, la obra de arte, ya mucho más que simple objeto de deleite estético, se hace vehículo de la particular cosmovisión que se define en el marco de un colectivo – apoyándola o impugnándola- y conduce notables contenidos sociales en relación con las dinámicas de articulación de los conflictos y el sistema de dominación.

Uno de los ejemplos más célebres dentro de la historia de la producción artística lo presenta Julia Varela a través del análisis del cuadro *El Expolio* de El Greco (1577-79). La socióloga destaca como la imagen de Cristo⁵ en el cuadro deviene alegoría de “un grito de dolor contra la injusticia, y a la vez un alegato contra las violaciones del derecho natural” (Varela y Álvarez-Uría, 2008: 42). Se trata de un mensaje en defensa de la justicia y la libertad que adquiere sentido en el contexto histórico y social de la Edad Moderna (en el cual la representación vio la luz), y que transmite los ideales y las visiones en auge en dicho marco. Numerosos otros ejemplos podrían presentarse fácilmente en referencia a otras obras del Greco o a ciertas escenas en las pinturas de las Capilla Sixtina de Michelangelo.

Dentro de esta línea se pueden considerar las contribuciones de orientación marxista al ámbito de las artes. La relación entre el arte –su producción, definición, circulación y difusión-, la vida económica de un grupo, el ejercicio del poder y las dinámicas de clase, así como la posible relación entre un estilo artístico y la defensa simbólica de los

⁴ Consideraciones interesantes sobre el lugar de la belleza en el arte son las del filósofo y crítico Arthur C. Danto (2003): a partir de la convicción de que ser juzgado bello nunca ha sido el destino último del arte, sostiene la desaparición de la belleza del campo de la producción artística, de modo particular desde los años sesenta del siglo XX. Precursor de esta idea, al cual Danto hace referencia, fue el debatido Duchamp y sus *Readymades* (1917). La adopción de una postura que considera el arte como algo que supera criterios estéticos, permite abatir las fronteras entre “artes bellas” y “artes útiles” (Kubler, 1975), allanar las barreras entre producción culta y popular (en el sentido gramsciano) y, finalmente, vacía de sentido la oposición entre el arte de las sociedades “avanzadas” y la de los “pueblos etnográficos”.

⁵ Cristo se encuentra en el centro del cuadro, vestido con una túnica roja que resalta en el medio de una multitud de personas representadas con tonos apagados y oscuros. Simboliza el arzobispo de Toledo, Carranza, condenado por la Inquisición injustamente, en opinión de El Greco.

intereses de clase (Munro, 1963), estuvieron en el centro del interés de tales aproximaciones.

En particular, fue Pierre Bourdieu quien se interesó por profundizar en los procesos de significación y legitimación que dan consistencia a los principales elementos relacionados con el arte (obras, artistas, críticos, galeristas, mercantes, clientes, etc.), investigando lo que se encuentra en el trasfondo de las representaciones artísticas. Bourdieu se centró en el análisis de las condiciones y del sistema de relaciones sociales que determinan que un sujeto alcance la consideración de “artista” y que un objeto adquiera el *status* de arte, es decir, se haga objeto sagrado, digno de amor y deleite estético (Bourdieu, 1977). Sugiere un proceso de “construcción” social de la obra, de su autor y del valor de ambos, en función de fuerzas ajenas a criterios meramente estéticos que actúan en el entramado de relaciones del campo artístico, y que son de naturaleza económica, política, social y cultural (Bourdieu, 1992).

El capital simbólico de que se carga el campo de la producción y circulación de los bienes culturales se sustentaría en la ideología del “carisma”, lo cual, en última instancia, permitiría legitimar la atribución del valor a una obra y a su autor, invalidando el cuestionamiento de sus atributos de excepcionalidad como creador (el “genio” artístico). Con palabras del mismo P. Bourdieu “es en el campo de la producción como sistema de relaciones objetivas entre esos agentes o esas instituciones, y lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, dónde se engendran constantemente el valor de las obras y la creencia en ese valor” (Bourdieu, 1977: 7). A su vez, la coronación de los atributos artísticos del creador y de las creaciones son el resultado de otro proceso carismático que interesa a los especialistas del campo del arte⁶: críticos, galeristas, marchantes, etc. adquieren un poder de consagración por un trabajo de autodefinición como seres dotados de cualidades particulares que, por encima de los demás, le permiten discernir el talento y el valor de una obra y de un artista.

La reconducción de la producción artística a un fenómeno social, consustancial al devenir de la cultura de un grupo y partícipe de su sistema de significaciones, así como la construcción de la figura del artista en función de dinámicas de consenso y de poder, canalizan el arte hacia la arena de la antropología. Un terreno todavía escasamente recorrido.

⁶ El papel de los especialistas en la creación del valor artístico ya había sido señalado por George Dickie (1974), que en su conocida “teoría institucional del arte” hizo hincapié en el aspecto del consenso entre los expertos en la valoración de una pieza, para la determinación de su carácter de “arte”.

3. APROXIMACIÓN DE LA ANTROPOLOGÍA AL ARTE

La aplicación de la mirada de la antropología y de sus instrumentos teóricos-metodológicos al análisis del arte se centra en el contexto social, político y económico de producción de las obras, en el sistema de significados socialmente construidos y presentes en ella, y en las dinámicas de transmisión/recepción de los mismos por parte del colectivo. Acogiendo la propuesta de Alfred Gell, si “el propósito de la teoría antropológica es dar sentido a la conducta en el contexto de las relaciones sociales. De la misma manera, el objetivo de la teoría antropológica del arte es dar cuenta de la producción y la circulación de los objetos de arte como función de este contexto relacional” (Gell, 1998: 11). El punto de partida para estas consideraciones es la noción del objeto de arte como “función de la matriz de relaciones sociales en la cual se encuentra inserto” (Gell, 1998: 7).

Las primeras aproximaciones desde la antropología a la producción artística se focalizaron en el “arte primitivo”⁷, es decir en la producción artística de los grupos étnicos que fueron objeto de estudio, especialmente, de los primeros antropólogos británicos y estadounidenses desde finales del siglo XIX. De acuerdo con los planteamientos evolucionistas que caracterizaban la disciplina en sus orígenes⁸, estas formas de arte despertaban interés como testimonio de una etapa primigenia de la cultura humana y una fuente de información acerca del hombre en su “infancia cultural”. De tal modo, el arte etnográfico permitía afirmar la existencia de características y tensiones comunes a la especie humana y, a la vez, marcar la separación entre grados de civilización dentro de una jerarquía de culturas.

Las aportaciones científicas posteriores permitieron atribuir a la producción artística significaciones más ricas. En particular, es a partir del trabajo de F. Boas en EE. UU. a principio del siglo XX, cuando se inaugura en antropología una nueva visión de la cultura y del arte “primitivo”. La fuente primaria para el conocimiento de la cultura de un grupo empieza a ser la investigación de campo, realizada por el mismo antropólogo; en este marco, los objetos artísticos “exóticos”, hasta entonces principalmente piezas museales, reciben interés por el papel que pueden desempeñar en explicar los procesos histórico-culturales. En una posición crítica hacia la perspectiva evolucionista y su idea unidireccional del cambio cultural, F. Boas (1927)

⁷ Concepto de uso muy difundido pero criticable por la connotación infravalorativa que se asocia a lo “primitivo”; sustituido por algunos autores por “arte etnográfico” (Gell, 1998) o “primeras artes” (Muller, 2000, cit. en Méndez, 2000).

⁸ E. B. Tylor y C. H. Morgan, “padres” de la antropología desde el Reino Unido y Estados Unidos respectivamente, consideraban el arte como una capacidad del ser humano perfeccionada en el marco de una jerarquía de culturas. E. B. Tylor incluye el arte en su notoria definición de cultura (“esa totalidad compleja que incluye conocimiento, creencias, arte, derecho, costumbres y cualesquiera otras actitudes o hábitos adquiridos por el ser humano como miembro de la sociedad”, en *Primitive Culture*, 1871).

demuestra cómo los nativos pueden ser creativos y compartir categorías presentes en las concepciones modernistas de arte y de cultura, tales como la creatividad y el individualismo.

Contribuciones posteriores, en el segundo tercio del siglo XX, entre las cuales sobresalen las de A. Kroeber, R. Benedict o E. Sapir, discípulos de Boas, permitieron avanzar en esta dirección. Rompen con las visiones evolucionistas y etnocéntricas del fenómeno artístico y se centran en las conexiones entre estilos de representación y modelos (*patterns*) culturales.

En este mismo período, en el Reino Unido se desarrolla un análisis de tipo funcional de la sociedad y de los distintos aspectos de la cultura. Especialmente, destaca la visión de Bronislaw Malinowski que consideraba las culturas como un compuesto cerrado en el cual cada rasgo (el arte como uno de ellos) dota de significado al conjunto (de modo análogo a como lo hacen las pinceladas de un cuadro)⁹.

Al mismo tiempo que la antropología observa el arte de los pueblos “exóticos” como fuente de información, los artistas de principio del siglo XX vuelven su mirada hacia las expresiones culturales de los nativos africanos o asiáticos. El ámbito de estudio de la antropología proporcionó así una fuente rica para el trabajo de las vanguardias históricas. Desde Gauguin, a Matisse, a los exponentes del modernismo pictórico, la referencia a la figura del “primitivo” y al mundo exótico se hizo central: indicaba la búsqueda de la identidad mediante el contacto con elementos considerados dotados de autenticidad.

E. Marcus y F. R. Myers (1995) especifican cómo las referencias a las culturas lejanas no querían indicar solamente el contraste con el mundo contemporáneo en pleno *boom* industrial, sino reflejar el carácter fragmentario del último, espurio y carente de autenticidad (especialmente en referencia a los problemas sociales introducidos por el capitalismo industrial).

Tras una primera aproximación de la antropología al arte de los pueblos asiáticos, africanos o afroamericanos (Cf. R. Firth o M. Herskovitz) en la primera mitad del siglo XX, y el crecimiento de la disciplina después de la segunda guerra mundial, se produce un nuevo acercamiento al ámbito artístico. En particular, contribuye el desarrollo de las investigaciones sobre los procesos sociales de intercambio, los estudios en antropología simbólica (el aspecto semántico de los símbolos y su función

⁹ Este aspecto es lo que ha conducido a algunos autores a establecer afinidades entre el trabajo de Malinowski y la mirada de pintores como Manet, Gauguin, Picasso o varios exponentes del expresionismo alemán (Varela y Álvarez-Uría, 2008).

social en relación a los contextos ceremoniales o a los actos rituales) y la aplicación del punto de vista estructuralista.

Las directrices de base del nuevo planteamiento se encuentran en la percepción de las diferentes expresiones artísticas como “textos” mediante los cuales descifrar la sociedad contemporánea. C. Levi-Strauss fue quien, en esta perspectiva y con mayor autoridad, dedicó atención al arte, considerándola como una forma de expresión cultural dentro del sistema de símbolos constituyente de la cultura. Según tal orientación, el arte desempeñaría una función simbólica en el marco de un conjunto cultural (Lévi-Strauss, 1962).

Tal definición de arte como un lenguaje simbólico, dotado de un significante (una imagen, pero también una pieza de música) y un significado (su sentido), radica en los estudios semiológicos de los signos y en su sistema de articulación en el contexto de la vida social, de acuerdo a los cuales la función simbólica permite al ser humano comunicar y proporcionar sentido al mundo. Todo sistema de símbolos, y el arte como parte de ello¹⁰, constituiría un lenguaje cuya inteligibilidad yace en las estructuras psíquicas, en el subconsciente individual y colectivo, siendo vehículo de profundos contenidos culturales afianzados en el espacio y en el tiempo¹¹.

Estas lecturas, aunque todavía en gran parte enfocadas al estudio del arte de las sociedades “lejanas” –ya considerada como “obras maestras” y no como un simple testimonio cultural (Clifford, 1995)-, dejaron progresivamente paso a estudios centrados en la relación entre las cosas (los objetos de arte), los sujetos y la experiencia, en las últimas décadas del siglo XX. Las nuevas problemáticas sociales, (la crisis del Estado del Bienestar, el impacto de los acontecimientos globales y la emergencia de localismos, la repercusión de las críticas feministas, las reivindicaciones identitarias de base étnica y de género, etc.) y los nuevos paradigmas científicos (en particular el pensamiento post-estructuralista francés y el postmodernismo), desestabilizaron tanto el enfoque artístico como el de la antropología, generaron escepticismo hacia sus prácticas y fomentaron nuevos puntos de vista, nuevas lecturas y nuevos ámbitos de interés. Lo “primitivo” palidecía como objeto de atención y tratamiento en los discursos (solapados) de antropología y arte, para dejar lugar a la observación de los procesos de fragmentación de las culturas

¹⁰ Es interesante la puntualización de S. Langer acerca de la peculiaridad del símbolo artístico como “inacabado”, por la ausencia de una connotación asignada única y definitivamente (Langer, 1978: 240).

¹¹ Pocos ejemplos pueden ser más ilustrativos de la presencia de la carga simbólica y del anclaje de la creación artística en un preciso contexto histórico y cultural que los trabajos de la “Secesión Vienesa”, vanguardia austriaca de finales del siglo XIX. En las obras de pintores como G. Klimt, O. Kokoschka y E. Schiele se percibe claramente la influencia de los recientes descubrimientos en psiquiatría, psicoanálisis (fue fuerte el impacto de las teorías freudianas) y en medicina, así como de la filosofía de Nietzsche y de las nuevas teorías estéticas que mostraban rechazo por el clasicismo (Schorske, 1981).

occidentales y de su heterogeneidad -manifiestas especialmente en algunas de sus expresiones estructurantes, tales como las culturas (y las identidades) de género y las étnicas-.

El impacto de las críticas feministas, como se verá, ofreció válidas aportaciones a los estudios sobre el género, el cuerpo y el espacio de las emociones, mientras que el arte (especialmente pintura, escultura y fotografía) proporcionaba amplias posibilidades de investigación en tales ámbitos. De este modo, se realizaron estudios novedosos sobre la estética del cuerpo, el sistema de representaciones (Morphy, 1991), los procesos de creación del valor (Gell, 1998) o el “trafico” cultural (Thomas, 1991).

Como telón de fondo se reconoce el pensamiento postmoderno. Éste se fue articulando a partir de reflexiones filosóficas, del “*pensiero debole*” de Gianni Vattimo (1985) en oposición a las formulaciones “fuertes” que se habían subseguido desde la dialéctica hegeliana al estructuralismo, incapaces de captar la caducidad y lo efímero que sugiere lo humano; de la propuesta de deconstrucción de Jacques Derrida (1978), como crítica social y ataque a los paradigmas desde los cuales se articula el discurso; del descrédito de la ciencia moderna y de sus argumentos (“relatos”) defendido por Jean F. Lyotard (1979); y de la influencia de Michel Foucault, que vierte escepticismo sobre algunas categorías analíticas de las ciencias sociales, en particular por la defensa de la “arbitrariedad de las epistemes”¹² (Reynoso, 2003: 17).

Las direcciones distintas según las cuales se ha desarrollado la antropología postmoderna¹³, comparten algunas premisas de base que repercuten en sus interpretaciones del arte. Estas vierten principalmente en el reconocimiento de un carácter altamente interpretativo de la disciplina, indican las limitaciones de los desarrollos de la antropología convencional, cuestionan la autoridad de sus relatos (y más en general, de los discursos científicos), critican la neutralidad de los etnógrafos

¹² Un ejemplo de la crítica de Foucault lo ofrece su ensayo *Ceci n'est pas une pipe*, donde el autor pone el énfasis en la oposición entre nombrar y figurar, decir y representar (Foucault, 1981). Según el filósofo, la pintura de R. Magritte permite relevar el contraste entre representación y palabra, imagen y objeto original, representante y representado, invalidando lo que se ha constituido como uno de los principios de la pintura occidental, es decir la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un vínculo representativo.

¹³ Carlos Reynoso (2003) consigue reunir en tres grandes grupos las líneas de desarrollo de la antropología de orientación postmoderna. Indica una corriente principal (“meta etnográfica” o “meta antropológica”), preocupada por analizar la autoridad de la etnografía convencional y del antropólogo como escritor, ocupado por desarrollar reflexiones teóricas sobre nuevas alternativas de escritura etnográfica (Cf. J. Clifford, G. Marcus, D. Cushman, C. Geertz, etc.); una segunda corriente de “etnografía experimental”, caracterizada por una revisión de las prácticas mediante las cuales el trabajo de campo queda reflejado en los textos etnográficos (Cf. K. Dwyer, P. Rabinow, etc.); finalmente, una tercera corriente “disolvente”, extrema, que defiende la crisis de la ciencia y la caducidad de las formas de la escritura antropológica (cfr. S. Tyler, M. Taussig). Más allá de estas corrientes, Reynoso indica la presencia de un postmodernismo antropológico genérico, basado en la crítica de los metarrelatos, la deconstrucción, la crisis de la razón, etc.

como sujetos del conocimiento, así como las modalidades y los procesos por los cuales éste se hace posible.

Se puede observar cierta analogía en las críticas levantadas desde la antropología postmoderna hacia el interior de la misma disciplina y hacia el ámbito de la producción artística. Estas lecturas sostienen la existencia de un lazo interpretativo que atraviesa el trabajo científico del antropólogo y que une entre sí a la etnografía y al estudio que la produce, de modo similar a lo que ocurre entre la obra artística (como toda obra cultural) y su autor (Geertz, 1989). La etnografía quiere desvelar el sentido y el valor del “otro”, quiere atribuir significado a ciertas pautas culturales y permitir una lectura de los hechos sociales desvinculada de los prejuicios culturales basados en el desconocimiento; de modo afín, el arte moderno y sus desarrollos posteriores, han abrazado el propósito de la crítica social, de la provocación, del cuestionamiento y la rebelión frente al *status quo*. Esta relación, aunque indirecta, permite entender la afirmación de James Clifford que “la etnografía es una forma explícita de crítica cultural que comparte perspectivas radicales con el dadaísmo y el surrealismo” (Clifford, 1995: 27).

Las posturas antropológicas actuales, reconociendo la inserción de la producción artística dentro de los flujos globales de imágenes, sonidos, objetos e ideas ¹⁴, reclaman la necesidad de una exploración más atenta de la relación entre arte y vida (en su aspecto de mercantilización más que de cotidianeidad). Con estas claves de lectura, los aspectos estéticos del arte no pueden ser entendidos como separados de los demás factores sociales y, en particular, del mercado que los entrelaza; valor estético y valor monetario resultan implicados en un juego de complementariedad y de recíproco impacto, de modo que el gusto, el deseo y la apreciación de lo bello, acaban siendo regulados por mecanismos económicos, sociales y políticos (Appadurai, 1986)¹⁵.

El proceso de construcción de los valores artísticos y los condicionamientos sociales a los que el arte se somete, objeto de crítica por parte de algunos expertos ya desde los

¹⁴ Un aspecto interesante de este proceso de globalización en relación al arte, en el cual aquí no se profundizará pero que merece mención, es tratado por N. García Canclini (2007). El antropólogo considera el arte como parte del patrimonio cultural, que participa de las dinámicas de movilización y migración masiva globales; ello, según García Canclini, levanta interrogantes acerca de cuáles elementos se consideran como propios de un grupo y de cómo, bajo cuáles significados y por cuáles usos se desarrollan procesos de apropiación del patrimonio (pues, del arte).

¹⁵ Arjun Appadurai (1986) explica este proceso como la “vida social de las cosas”; investiga como los objetos (y el arte como parte de la mercancía) son comercializados en una variedad de escenarios sociales y culturales que le dan sentido. Los intercambios comerciales se encuentran connotados por aspectos definidos culturalmente y los procesos de circulación están regulados socialmente. De este modo, el valor de las piezas de arte (y demás objetos) resulta externalizado.

años sesenta¹⁶, se hace así objeto de atención de la antropología más reciente. Del mismo modo, lo es la producción artística portadora de cierto contenido de impugnación hacia las voces hegemónicas y la jerarquía de poder cristalizada, o el arte que rechaza los cánones prefijados y que tiene una orientación deconstructiva, de exploración, con contenido desestabilizador y reflexivo¹⁷.

Manteniendo el supuesto de partida de que un artista es portador de los valores, las tensiones y las ideas de la época en que vive o, aún más, aceptando la afirmación de Ricardo Sanmartín de que “todo artista es, a su modo, un investigador serio de la condición humana” (Sanmartín, 2005: 19), la atención de la antropología a la producción artística contemporánea se centra en los valores presentes en la sociedad, en ciertas expresiones culturales de la “modernidad avanzada”, en sus inquietudes y contenidos.

Tanto la antropología como el arte sufren de alteraciones comunes difíciles de expresar de modo mejor que con palabras de los citados Marcus y Myers: “lo que se desestabilizó fueron las prácticas discursivas para la construcción de la diferencia, la alteridad, o la otredad, prácticas en las cuales tanto la antropología como el arte tienen un profundo interés (aunque en direcciones distintas) y sobre las cuales depende su recíproca relación. La fuerte unión entre antropología y arte todavía reside en dicha forma de construir valores culturales proponiendo o evocando la diferencia. Ahora es justamente esta relación la que –bajo la influencia del desbaratamiento postmoderno– tiene que ser renegociada. Para la antropología, esto significa emprender estudios etnográficos críticos del mundo del arte, [...] un mundo que es, como hemos sugerido, una contraimagen distorsionada de la historia y las preocupaciones propias de la antropología” (Marcus y Myers, 1995: 20).

En particular, cuando el objeto de la producción artística es la reproducción o la actuación del sujeto mediante la figuración o el uso del cuerpo, como en muchas de las expresiones contemporáneas, el encuentro entre antropología y arte halla su lugar más propicio.

¹⁶ El ejemplo ciertamente más conocido como acto desmitificador con respecto al arte y a todo aquello a lo que la sociedad asigna valor, es la obra “Merda d’artista” de Piero Manzoni, 1961 (Argan, 1970).

¹⁷ Este cambio en el ámbito del arte, que parece divorciarse del principio de mimesis tradicional y se hace más cerebral, se diversifica enormemente en modalidades, medios de expresión y vías de difusión, autoría y público, se encuentra en el origen de la notoria denuncia de un “fin del arte” (y advenimiento de un post-arte) aclamada por el filósofo y crítico A. Danto (1997).

4. EL CUERPO COMO LUGAR DE ENCUENTRO ENTRE ARTE Y ANTROPOLOGÍA

Muchos de los temas de interés de la disciplina antropológica –diferencias culturales, identidades de género, étnicas, socio-profesionales, etc.- ocupan un lugar destacado en el campo del arte actual, que se presenta “como lugar privilegiado para expresar y hacer comprensible la diferencia en la vida cultural contemporánea” (Méndez, 2003: 120).

Desde la mitad del siglo XX, aunque de modo más intenso en sus últimas décadas, en el marco de una nueva concepción del arte que la entrelaza de modo crecientemente más explícito con la vida, el cuerpo humano ocupa un lugar de particular relieve en el trabajo artístico. Su rescatado potencial expresivo está en la base de manifestaciones como la *performance*, el *body art*, el *happening*, las instalaciones, la fotografía o el video arte.

Una influencia decisiva sobre el tipo de uso o representación del cuerpo en la actualidad procede del arte feminista¹⁸, desarrollado desde finales de los años sesenta. Son determinantes los ataques que, en este marco, se lanzan a la construcción histórica del cuerpo de la mujer en función del imaginario masculino dominante, de acuerdo a reglas que canalizan relaciones de poder asimétricas y que permiten el mantenimiento de dinámicas de dominación de género encubiertas.

La repercusión de las teorías feministas en el arte, junto con el impacto de las desestabilizaciones postmodernas en el ámbito del conocimiento, han elevado a un lugar de relieve entre las temáticas artísticas cuestiones como la disgregación y la dislocación del sujeto, la fragmentación del individuo, la fragilidad de las identidades y la mutabilidad de los roles (algo en que han profundizado posteriormente las teorías y el movimiento *queer*) (Escudero, 2007). El empleo del cuerpo femenino para enfrentar tales cuestiones es difundido especialmente en la fotografía, la *performance* o las instalaciones; tuvieron amplia repercusión en España las creaciones de artistas extranjeras como Carole Schneemann (“Up to and including her limits”, 1967 o “Interior scroll”, 1976), Charlotte Moorman (“Opera sextronique”, 1967), Judy Chicago (“The dinner party”, 1974-1979), Miriam Shapiro (“Anatomía de un kimono”, 1976) o Yoko Ono (“Cut piece”, 1964).

El cuerpo humano se convierte en el punto de arranque de una reflexión desde el arte hacia la esfera de lo social: el cuerpo, además de un soporte para la realización de la

¹⁸ Precursores de una línea de trabajo conducida mayoritariamente por artistas mujeres, y cuyos contenidos subversivos son más explícitos, se consideran algunos artistas varones como Yves Klein (“Antropometrías del período azul”, 1960), Piero Manzoni (“Escultura viva”, 1961) o, más tarde, las actuaciones de Joseph Beuys en el marco del movimiento neoadadista Fluxus.

obra, se hace discurso y medio de denuncia y de protesta. Se constituye en un punto de encuentro para experiencias que conectan entre sí la dimensión del arte y la esfera de la vida real, a través de la vivencia pública del dolor, el goce, el ejercicio sexual, la cirugía, etc.

A partir de los años ochenta, coincidiendo con el agravamiento de ciertos problemas sociales relacionados con el proceso de globalización económica y con la eclosión de nuevos conflictos bélicos, en el campo de la producción artística occidental se acentúa el contenido de análisis de la realidad. Se escenifican la violencia de la guerra, el racismo, la homofobia y los abusos sexuales; se subvierten los estereotipos, se critican las convenciones sociales y los modelos estéticos y corporales idealizados por la sociedad de mercado. Se discute cualquier tipo de representación del cuerpo que tenga como finalidad perpetuar el orden social dado, disciplinar las conductas y mantener el control de un específico segmento de la sociedad: las mujeres (Escudero, 2003; Méndez, 2004).

Destacan especialmente los trabajos de artistas norteamericanas, francesas o inglesas, como Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sally Mann, Nan Goldin, Sherrie Levine, Jenny Holzer, Annette Messager o Robert Mapplethorpe. Tales artistas no retratan un cuerpo estéticamente placentero (como los hacían las publicidades o la mayoría de los medios de masas), sino que a través de de la pintura corporal, del tatuaje o del *piercing*, proponen cuerpos moldeados, redefinidos o redibujados; mediante las instalaciones, la fotografía o la cirugía, presentan cuerpos fragmentados, recompuestos, profanados o violados. Son formas de condena, por una parte, al sometimiento de la fisicidad del individuo a las dinámicas de poder y, por la otra, a la dislocación del ser y a la idea de fragmentariedad que arrasa la esfera identitaria. La elevada capacidad narrativa del cuerpo, a través de una compleja simbología, permite transmitir con cierta agilidad significados políticos en relación con la regulación de los comportamientos, el encuentro/desencuentro entre público y privado, la determinación de la diferencia y la afirmación de la orientación sexual (Barbancho, 2007: 11). El cuerpo se hace así representación de específicas formas culturales –con sus contradicciones, reivindicaciones, conformismos- y de los valores presentes en ellas.

En España las influencias procedentes desde el extranjero (entre las cuales el trabajo de algunos de las y los artistas mencionados arriba) han contribuido a formar una base de referencia para la renovación en las artes plásticas. Aún con cierto retraso, debido a razones históricas y políticas sobre las cuales no es necesario detenerse, en la actualidad es posible observar numerosas contribuciones de relieve en el territorio

nacional y, como ámbito especialmente vivo, en el andaluz¹⁹. En tal contexto, se han generado obras con alto contenido de crítica social, en particular por autoría de Pilar Albarracín, Angeles Agrela, Nuria Carrasco o Carmen Sigler, sin pretensión alguna de exhaustividad. Dichas artistas expresan con fuerza y mediante el uso escenificado del cuerpo humano, temáticas y contenidos sociales afines a los tratados precedentemente por sus referentes foráneos, en relación con los conflictos de la “hipermodernidad”, las contradicciones de los procesos de uniformización y de marginación, las tensiones sociales e individuales por los cambios en las relaciones de género y la diversidad cultural en una sociedad pluriétnica.

Este nuevo tipo de trabajo artístico, socialmente comprometido, mantiene lazos estrechos con las más recientes aproximaciones antropológicas al cuerpo, estudiado como símbolo conductor de significados sociales (Douglas, 1970; Balsamo, 1996), y como “agente”, es decir vehículo de la acción social (Comaroff & Comaroff, 1992). Desde la perspectiva del análisis antropológico el cuerpo, como texto y lugar de la representación simbólica, y como agente activo en la creación de significados, es también el campo simbólico de la reproducción, la resistencia o la transformación de los significados dominantes. Al mismo tiempo, es el lugar para la imposición de fuerzas sociales, políticas y económicas sobre el individuo o el colectivo, y un elemento de contestación de tal poder (Reischer y Koo, 2004).

De este modo, desde perspectivas distintas y con medios propios de cada disciplina, antropología y arte se aproximan al cuerpo humano, que se va definiendo como un área de reflexiones compartidas en torno al género, a aspectos de la cultura de un grupo y a factores identitarios. Aquí se encuentran las bases y las condiciones más propicias para repensar los puntos de contacto y los intercambios entre ellas, proponiéndose el arte como una forma de lectura antropológica de la realidad social – en virtud de su carácter de acercamiento a los fenómenos sociales y de su esfuerzo interpretativo- y la antropología como una ciencia que comparte con el arte el objetivo de la interpretación. En esta misma dirección apuntaba la propuesta de los antropólogos A. Schneider y C. Wright (2006), de considerar la antropología como un “arte científico-documental de campo”²⁰ o, de modo más articulado, la afirmación de G. E. Marcus y F. R. Myers (1995: 1) que “en la vida cultural contemporánea, el arte ha llegado a ocupar un espacio asociado durante largo tiempo a la antropología, convirtiéndose en uno de los lugares principales para el seguimiento, la representación

¹⁹ A tal respecto, es la consideración de Peter Weibel, director del Centre for Art and Media (ZKM) de Karlsruhe (Alemania) y comisario de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla 2008, según el cual en “el arte andaluz es como jugar en la Liga de Campeones del arte mundial” (“Entrevista a Peter Weibel” en *Sevilla dc*, n. 56, diciembre de 2008, pp. 4-5).

²⁰ “a *fieldwork science/documentary art*”.

y la realización de los efectos de la diferencia en la vida contemporánea” (Marcus y Myers, 1995: 1).

A la luz de todo lo anterior y como consideración final, se apunta que la premisa del anclaje de la producción artística a un contexto social y cultural dado invita a la reflexión en torno a cuales procesos de transformación están actualmente activos en cada sociedad. Las críticas lanzadas hacia ciertos aspectos de la vida social mediante el canal de la fotografía, la representación pictórica o escultórica, la *performance*, el *web art* u otras nuevas formas de escenificación artística, proporciona así a la antropología una plataforma fértil para el estudio de los fenómenos de cambio social enfocados en particular en las culturas de género, étnicas, o en el replanteamiento de la relación de encuentro/choque entre lo local y lo global (temas que han adquirido relieve en la producción artística contemporánea). Queda como campo abierto para la investigación detectar el alcance y la dirección de estos cambios, y observar en que medida el arte puede contribuir como canal de transmisión, impulso o lectura de los mismos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPADURAI, Arjun (ed.) (1986), *The social life of things: commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, New York.
- ARGAN, Giulio Carlo (1970), *L'arte moderna. 1770-1970*, 2 vols., Sansoci, Firenze.
- BALSAMO, Anne Marie (1996), *Tecnologies of the gendered body: reading cyborg women*, Duke University Press, Durham.
- BAXANDALL, Michel (2000), *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Gustavo Gili (4ª ed.), Barcelona.
- BARBANCHO, Juan-Ramón (2007), *De cuerpo presente. Narrativas del cuerpo en Andalucía*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- BOAS, Franz (1927), *Primitive art*, Dover, New York.
- BOURDIEU, Pierre (1977) “La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (13):13-45.
- BOURDIEU, Pierre (1980). *Le sens pratique*, Minuit, Paris.
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona.

- BOURDIEU, Pierre y DARBEL, Alain (1966), *L'Amour de l'art*, Minuit. Paris.
- CLIFFORD, James (1995), *Dilemas de la cultura*, Gedisa, Barcelona.
- COMAROFF, Jean y COMAROFF, John (1992), *Ethnography and the historical imagination*, Westview Press, Boulder.
- DANTO, Arthur C. (1997), *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona.
- DANTO, Arthur C. (2003), *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Paidós, Barcelona.
- DERRIDA, Jacques (1978), *Writing and difference*, Univ. of Chicago Press, Chicago.
- DICKIE, George (1974), *Art and the aesthetic: an institutional analysis*, Cornell University Press.
- DOUGLAS, Mary (1970), *Natural symbols: exploration in cosmology*, Phanteon Books, New York.
- ESCUDERO, Jesús Adrian (2003), “Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer las cosas con el cuerpo)”, en *Anales de Historia del Arte*, n. 13, pp. 287-305.
- ESCUDERO, Jesús Adrian (2007), “El cuerpo y sus representaciones”, en *Enrahonar*, n. 38/39, pp. 141-157.
- FOUCAULT, Michel (1981), *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona.
- FOUCAULT, Michel (1983), “A propos de la généalogie de l'éthique”, entretien avec H. Dreyfus y P. Rabinow, en *Dits et écrits*, t. IV, p. 392.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (2007), “Arte y cultura en el escenario de la globalización”, Seminario 17 de agosto de 2007, Medellín, Colombia, www.universia.net.co
- GEERTZ, Clifford (1989), “El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre” en *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- GEERTZ, Clifford (1994), “El arte como sistema cultural”, en *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*, Paidós, Barcelona.
- GELL, Alfred (1998), *Art and agency. An anthropological theory*, Clarendon Press, Oxford.
- HERSKOVITS, Melville J. (1964), *El hombre y sus obras*, Fondo de Cultura Económica, México.

- KEMPERS, Bram (1992), *Painting, power and patronage. The rise of professional artist in the Italian Renaissance*, Allen Lane/Penguin Press, London.
- KUBLER, George (1975), *La configuración del tiempo*, Alberto Corazón Ed., Madrid.
- LANGER, Susanne K. (1978), *Philosophy in a New Key. A study in the symbolism of reason, rite and art*, Harvard University Press, Cambridge, p. 240.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962), *La pensée sauvage*, Agora, Paris.
- LYOTARD, Jean François (1979), *La condition postmoderne*, De Minuit, Paris.
- MARCUS, George E. (1995), "The power of contemporary work in American art tradition to illuminate its own power relations", pp. 201-223, en Marcus, G. E. y Myers, F. R. (eds.), *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*. University of California Press, Berkeley.
- MARCUS, George E. y MYERS, Fred R. (1995), "The traffic in art and culture: an introduction", pp. 1-54, en Marcus, G. E. y Myers, F. R. (eds.), *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*. University of California Press, Berkeley.
- MÉNDEZ, Lourdes (2000), "Globalización y 'glocalización' en los mundos del arte actual", en *ZEHAR*, n. 42, pp. 28-31. Arteleku, San Sebastián
- MÉNDEZ, Lourdes (2003), *La antropología ante las artes plásticas*, CIS – Siglo XXI Eds., Madrid.
- MÉNDEZ, Lourdes (2004), *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*, Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla.
- MORIN, Edgar (1999), *I miei demoni*, Meltemi, Roma.
- MORPHY, Howard (1991), *Ancestral connections. Art and aboriginal system of knowledge*, The University of Chicago Press, Chicago.
- MUNRO, Tomas (1963), *Evolution in the arts and other theories of culture history*, Cleveland Museum of Art, Cleveland.
- REYNOSO, Carlos (2003), "Presentación", en Geertz, C., Clifford, J. y otros, *El surgimiento de la antropología postmoderna*, Gedisa, Barcelona, pp. 11.-59.
- REISCHER, Erica y KOO, Kathryn (2004), "The body beautiful: symbolism and agency in the social World", en *Annual Review of Anthropology*, n. 33, pp. 297-317.
- RONZON, Francesco (2006), *Antropología dell'arte. Dalla pittura italiana del Quattrocento all'arte etnica contemporanea*, Meltemi, Roma.

- SANMARTÍN, Ricardo (2005), *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en antropología del arte*, Ed. Trotta, Madrid.
- SCHNEIDER, Arnd y WRIGHT, Christopher (2006), "Introduction: The Challenge of Practice" en Schneider, Arnd y Wright, Christopher (eds.) *Contemporary art and anthropology*, Berg, Oxford and New York.
- SCHORSKE, Carl E. (1981), *Fin-De-Siecle Vienna: Politics and Culture* (1979), Vintage Books, New York.
- SIEBER, Roy (1971), "The arts and their changing social function", en Otten, Ch. M. (ed.), *Anthropology and art: readings in cross-cultural aesthetics*, New York, pp. 203-211.
- THOMAS, Nicholas (1991), *Entangled objects*, Harvard University Press.
- VARELA, Julia y ÁLVAREZ-URÍA, Fernando (2008), *Materiales de sociología del arte*, Siglo XXI, Madrid.
- VATTIMO, Gianni (1985), *La fine della modernità*, Garzanti Milano.
- WEIBEL, Peter (2008), "El público será el protagonista" en *ABC. Biacs3*, Sevilla, Jueves 2 de octubre, pp. 2-3.