

## **DEL TRÁFICO ENTRE ANTROPOLOGÍA Y ARTE CONTEMPORÁNEO\***

Xavier Andrade

The New School for Social Research, USA

### RESUMEN

Tomando los estudios sobre la economía de las drogas ilícitas como referente metodológico, el artículo discute preliminarmente la noción de “tráfico” en relación a cuatro aspectos del cruce de fronteras entre la antropología y el arte contemporáneo. 1. Transportar o movilizar bienes –en este caso, simbólicos, esto es básicamente ideas, categorías y conceptos pero también estrategias de apropiación y recontextualización pertinentes tanto a la etnografía como al arte contemporáneo. 2. Describir el carácter “contaminante” que tales bienes eventualmente adquieren cuando circulan en diferentes contextos (académico, gestión cultural, artes visuales), provocando por ello estrategias defensivas entre unos y otros. 3. Dar cuenta del carácter conflictivo de las micro-prácticas que se ponen a prueba durante el diálogo entre distintos saberes sancionados académicamente como campos o disciplinas. 4. Discutir los códigos de la ilegalidad que acompañan a la calidad de “traficante” y el capital simbólico que se deriva de ello.

**PALABRAS CLAVE:** Arte contemporáneo, antropología, historia del arte, etnografía, cultura popular, gestión cultural, Guayaquil, siglo XX, espacio público.

### ABSTRACT

Taking the studies of the economy of illegal drugs as a methodological reference, the article proposes a preliminary discussion on the notion of ‘trafficking’ in relation to four aspects of border crossing between Anthropology and Contemporary Art. 1. Transport or mobilizing goods –in this case symbolic ones, that is basically ideas, categories and concepts but also strategies of appropriation and contextualization as pertinent to ethnography as to contemporary art. 2. The description of the ‘contaminating’ character which such goods eventually acquire when circulate in different contexts (academic, cultural administration, visual arts) thus provoking defensive strategies between the one and the other. 3. The awareness of the conflictive character of micro-practices which are tested during the dialogue of different kind of knowledge, ratified academically as fields or disciplines. 4. The discussion of the codes of illegality which accompany the quality of the ‘trafficker’ and the symbolic capital which derives from it.

**KEY WORDS:** Contemporary Art, anthropology, history of art, ethnography, popular culture, cultural management, Guayaquil, 20<sup>th</sup> century, public sphere.

(...) ahora que todo arte que cuenta debe revertirse de cierto tufillo social, aunque solo sea una especie de voyeurismo antropológico.

*Rubén Bonet*

Las cartas sobre la mesa: no creo en la exaltación de modelos “trans”, “multi”, “pos”, o “inter” disciplinarios para las ciencias sociales, ni tampoco para el arte. Abogo, sí, por prácticas de tráfico entre los distintos terrenos, pero solamente desde bien delineado cada ámbito y entendiendo al propio “tráfico” como una actividad sui generis. Caso contrario, la consecuencia más recurrente en el campo artístico –salvo honrosas excepciones– es la emisión periódica de obras o intervenciones aderezadas con folklorismos o apuntes de pensamiento social. En el terreno antropológico, donde se ha tendido hacia la experimentación textual con la finalidad de desestabilizar los códigos disciplinarios, solo recientemente se ha empezado a articular una reflexión más sistemática y dialógica sobre los flujos posibles.<sup>1</sup>

Tomando los estudios sobre la economía de las drogas ilícitas como referente metodológico, la noción de “tráfico” me permite aludir metafóricamente a cuatro aspectos cruciales del cruce de fronteras entre los campos arriba señalados: primero, ella se refiere al hecho de transportar o movilizar bienes –en este caso, simbólicos, esto es básicamente ideas, categorías y conceptos, pero también estrategias de apropiación y recontextualización pertinentes, tanto a la etnografía como al arte contemporáneo– de uno hacia otro, y, segundo, al carácter “contaminante” que tales bienes pueden eventualmente tener, cuando aparecen circulando en contextos tales como el académico, el de la gestión cultural, y el de las artes visuales, provocando por ello estrategias defensivas y de delimitación de las fronteras que reiteran sospechas y separaciones entre unos y otras. Tercero, la connotación ilícita que se añade a la noción de “tráfico” funciona para dar cuenta del carácter conflictivo, problemático y hasta subterráneo de las negociaciones que tienen lugar en el día a día del diálogo entre distintos saberes y conocimientos sancionados académicamente como campos o disciplinas, negociaciones y diálogo que obedecen a un set de microprácticas propio de cada uno de ellos. Por

---

1. El aporte más sugerente en esta línea es Arnd Schneider y Christopher Wright, edits., *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg, 2005. Este volumen problematiza los dos campos a partir de ensayos académicos clásicos y también desde las artes visuales, a la vez que incluye discusiones sobre los intercambios entre los dos términos. Por la influencia de sus ensayos originales sobre el tema central de este artículo, ver una entrevista con James Clifford por Alex Coles, en Coles, edit., *Siting Ethnography. de-,dis-,ex-* 4 [versión electrónica no numerada], London, Black Dog Publishing, 2000.

último, la calidad de traficante supone la incorporación de un cierto capital simbólico, solamente posible por el dominio de los códigos de la ilegalidad.

Escribiendo desde Ecuador, actualmente una postura que se expresa en la oferta académica es aquella que valora las bondades de los cruces disciplinarios. Programas académicos en “asuntos indígenas”, “estudios culturales”, “de género”, o “de la juventud” son algunos ejemplos de una tendencia que empezara en los noventas. Decidoramente, los programas de estudios de arte han carecido generalmente de una apertura curricular a disciplinas del saber social.<sup>2</sup> En consecuencia, la emergente escena de arte contemporáneo se caracteriza por cobijar “un cierto tufillo social” que encubre exploraciones etnográficas que son de orden más bien puntual, citas de pie de página que los artistas hacen a las grandes temáticas sociológicas, sean éstas la migración, el espacio urbano, las identidades mestizas/indígenas/afros, el sistema político o las intervenciones reflexivas sobre el propio campo del arte.<sup>3</sup>

Una mirada etnográfica a las prácticas de tráfico entre los diferentes dominios da cuenta del privilegio de mecanismos de control de acceso para fortalecer las fronteras disciplinarias. Esto ocurre generalmente en proyectos o planes académicos concebidos como “trans”, “multi”, “pos” e “inter”, al igual que en iniciativas desde el arte o la gestión cultural, cuya finalidad declarada es la inserción del mismo en el tejido social. Desde mi perspectiva, el intercambio disciplinario es la cara pública de un negocio académico y de consecución de recursos en el campo del arte, antes que un ejercicio coherente orientado por diálogos sintonizados entre practicantes/traficantes de diferentes campamentos. En consecuencia, la cara oculta de un mercado o sistema

2. Por disciplina académica entiendo al agregado de categorías intelectuales, que una vez autorizadas, promovidas y popularizadas dentro de estructuras institucionales, tienden a la producción, reproducción y transformación de saberes, tradiciones y adiestramientos en teorías y métodos. Para una versión compatible ver Immanuel Wallerstein, “Anthropology, Sociology, and Other Dubious Disciplines”, en *Current Anthropology*, No. 44, (4), 2003 [versión electrónica no numerada].

3. Excepcionalmente, sin embargo, el tráfico entre arte contemporáneo e inquietudes antropológicas ha empezado a articularse bajo ejes temáticos que han sido casi forzados como objeto de intervención o reflexión al impactar profundamente la condición ciudadana, siendo éste el caso de una red de, en su mayoría, noveles artistas que han empezado a trabajar sobre los efectos del proceso de renovación urbana en el caso guayaquileño (ver Rodolfo Kronfle, “Crónica del Arte en Tiempos de Regeneración Urbana”, en prensa, para la primera sistematización al respecto). Hecho que guarda mérito propio si se considera que dicho proceso ha tendido a anular la esfera pública en dicha ciudad, privándola de facto de foros críticos sobre el complaciente carácter ciudadano emergente (ver Xavier Andrade, “Más Ciudad y Menos Ciudadanía: Renovación Urbana y aniquilación del Espacio Público en Guayaquil”, en prensa). Para el caso quiteño, aunque de forma todavía irresuelta, el tráfico que nos atañe se encuentra en la red: [www.experimentosculturales.com](http://www.experimentosculturales.com), una iniciativa desde artistas que incorpora ensayos sobre la ciudad sin que necesariamente se consolide, todavía, un diálogo en cada proyecto.

así constituidos está compuesta por negociaciones que guardan relación básicamente con el acceso a redes sociales establecidas dentro de uno u otro campo y de otras diseñadas para maquillar las disciplinas o los proyectos y, así, otorgar un toque interdisciplinario y/o contemporáneo a los mismos.<sup>4</sup>

Lo propio es aplicable al campamento de las artes, más aún ahora, cuando, especialmente en otras latitudes, el papel de los productores/empresarios empieza a opacar al de los propios curadores y donde el levantamiento de fondos corporativos torna gradualmente al desarrollo de intervenciones, proyectos conceptuales e ideas artísticas en actividades subsidiarias.<sup>5</sup> Mi posición, por supuesto, dista de hacer eco del código clave de las eventuales discusiones públicas sobre el arte contemporáneo en Ecuador –aquella que ve las cosas bajo la óptica simplista de la hegemonía de un discurso importado en desmedro de la “diversidad” y la “tradición” del medio. Fuera de los esencialismos y de las xenóforas discusiones que han caracterizado buena parte de tales debates, por lo menos para el caso guayaquileño, en el que el proyecto de la institución de arte contemporáneo más ambiciosa del país –el Museo de Antropología y de Arte Contemporáneo, MAAC– fuera abruptamente frustrado hacia fines de 2003 por haber sido dirigido por personas no nacidas en el medio, interesa la forma en que ciertas ideas de un campo u otro son apropiadas y circuladas al interior de círculos establecidos en una u otra disciplina.<sup>6</sup>

---

4. Una iniciativa exitosa, aunque emergente y de futuro incierto por la fragilidad política e institucional del proyecto, es la formación del Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE) en Guayaquil. Si bien fue gestado desde artistas con prácticas contemporáneas, la malla curricular incluye una línea de pensamiento social y no solamente de historia del arte. Para los estudiantes, la falta de una disciplina académica en el medio se expresa en deficitarias prácticas de lectura y la relativa ausencia de criticidad frente a la realidad social. Sin embargo, la conciencia de la necesidad de una mirada etnográfica empieza a ser asumida como una premisa clave. Curiosamente, la institución misma fue concebida originalmente como una obra de arte contemporáneo para un proyecto de inserción en la esfera pública, iniciativa que fue acogida inicialmente por la gestión cultural estatal.

5. Anthony Davies y Simon Ford, “Art Futures”, en Aleksandra Mir, comp., *Corporate Mentality: An Archive Documenting the Emergence of Recent Practices within a Cultural Sphere Occupied by Both Business and Art*, 2003. Aunque Davies y Ford tuvieron a la escena artística de Londres como su referente para una trilogía de artículos dedicados a esta temática, originalmente publicados en *Art Monthly* entre 1998 y 2000, el cruce entre el mundo empresarial y el arte ha tenido manifestaciones que van más allá del mero auspicio inclusive, aunque puntualmente, en nuestras latitudes, tendiendo a posicionar la producción artística como una marca tanto como en cualquier otra empresa comercial y/o de espectáculos e insertando al artista en las prácticas de venta de imagen y productos, por ejemplo.

6. Para una etnografía institucional y el carácter del debate público sobre el MAAC, ver Xavier Andrade, “Burocracia: museos, políticas culturales y flexibilización laboral en Guayaquil”, en *Iconos* No. 20, 2004, pp. 64-72.

El análisis que propongo en este artículo está basado en observaciones desarrolladas durante el tránsito por tres campos de experiencia secuencial o paralela, en los que me he desenvuelto en los últimos años: la antropología, la gestión cultural, y el arte contemporáneo. En ellos he ocupado distintas posiciones: investigador y profesor en el primer campo, consultor en antropología y políticas culturales en el segundo, e interlocutor, practicante y artista (aunque ilegítimo) en el tercero. Si bien estas facetas aparecieron inicialmente de forma desarticulada, cada pieza del rompecabezas fue calzando no de manera arbitraria, sino gracias al hecho de su inserción en contextos institucionales más amplios que, a su vez, se hallan sometidos a transformaciones que obedecen a demandas de interdisciplinariedad. Estas últimas justifican el ejercicio y la lectura particular que propongo, para reflexionar sobre las relaciones sociales cambiantes en cada uno de estos ámbitos, en Ecuador a principios del siglo XXI. Por motivos de espacio, me concentraré aquí en el primero de ellos.

## MIRADA ETNOGRÁFICA

Esta disciplina ha sido, para bien y para mal, la más exótica entre las ciencias sociales por razones que la han vuelto deleznable a los sospechosos ojos de las tiendas “trans”. La primera razón se halla, por supuesto, en su histórica búsqueda de lo “exótico” en sí mismo, o sea por su atención a los aspectos distintivos de las sociedades nativas o no occidentales, como producto de su asociación con los poderes coloniales. La segunda, por la ilusión de empatía con esos Otros que fuera recreada por los/las antropólogos/as sea a nivel metodológico, dependiendo del grado de inmersión en el trabajo de campo entre comunidades nativas o por las pretensiones realistas por retratar el carácter de la otredad. La tercera: los/las etnógrafos/as construyeron tradicionalmente su autoridad en estilos de escritura que reclamaban sentidos de posesión o apropiación simbólica de conocimientos sobre sus objetos de estudio. La cuarta es la afición folklórica de los propios antropólogos para incorporar fragmentos del Otro en su propio performance público, hecho no menos importante al nivel de los estándares prácticos de la producción y la reproducción de sentidos de autoridad en las ciencias sociales que dependen ampliamente de rituales socializadores, tales como conferencias y congresos, y el resto de ocasiones en las cuales los practicantes aprovechan para proyectar su competencia sobre poblaciones determinadas, mostrar sus sentidos de etiqueta, y certificar su afiliación a las filas de lo políticamente correcto.<sup>7</sup>

---

7. Para una discusión irónica sobre esta dimensión, ver Nigel Barley, *El Antropólogo Ino-*

En un medio andeanista caracterizado precisamente por la devoción hacia temas relacionados con los mundos indígenas y a privilegiar la ecuación identidad cultural-etnia, solamente las consecuencias más obvias, visibles y risibles son aquellas que terminan produciendo antropólogos más “otros” que los propios Otros o, para parafrasear a quizá la ironía más elaborada que se haya formulado sobre la antropología posmoderna, a profesionales que empiezan “buscando a los Otros y terminan encontrándose a sí mismos”.<sup>8</sup> Resta señalar, como bien lo han notado académicos provenientes de la propia historia del arte, que los esencialismos siempre han servido para cultivar públicos complacientes e ignorantes en el mundo establecido del arte.<sup>9</sup>

En la práctica, en Ecuador, muchos iniciados fuimos decentrados por las repeticiones del andeanismo e impulsados por el rigor de la mirada etnográfica a buscar “ensamblajes o puñados relacionales”, para utilizar las metáforas de James Clifford o de Eric Wolf, en fragmentos e interconexiones entre detalles e historias sobre los que todavía no se habían articulado teorías y formado escuelas, donde el cruce de la oralidad y de materiales textuales, auditivos y visuales coexistía con referencias más sociológicas, literarias e históricas sobre el carácter urbano. Este decentramiento –un ejercicio que continúa partiendo prácticamente de cero por la ausencia de un saber sistemático acumulado a falta, en sentido estricto, de un corpus de conocimiento desde la antropología urbana para el caso ecuatoriano– demandaba el préstamo de categorías teóricas establecidas para intentar ordenar aquellos fragmentos y trazar sus relaciones. Y también la atención a iconósferas que fueran leídas por sociedades e informantes no necesariamente desde criterios estéticos establecidos por la historia del arte –cuyo paradigma principal continúa siendo el desarrollo de la visualidad en Occidente, con su encar-

---

cente, Barcelona, Anagrama, 1989. También Side Silverman, *The Beast on the Table: Conferencing with Anthropologists*. Walnut Creek, Altamira Press, 2002

8. Nichole Polier y William Roseberry, “Tristes tropos: los antropólogos postmodernos encuentran al otro y se descubren a sí mismos”, en *Economy and Society*, No. 18 (2), 1989 [traducción libre, no numerada].

9. Lupe Alvarez, et al., *Umbrales del Arte en el Ecuador: Una Mirada a los Procesos de Nuestra Modernidad Estética*, Guayaquil, MAAC, 2004. El máximo referente en producciones basadas en la articulación identidad/etnia es, para el caso ecuatoriano, el de Guayasamín. El hecho de que, hasta ahora, sea considerado como el artista por excelencia sin que siquiera se haya articulado públicamente una crítica detallada a su obra y a la maquinaria de su persona pública merece, sin embargo, un comentario puesto que encuentro en el ejercicio de su consumo y de su culto una confluencia entre los esencialismos antropológicos y artísticos que han tendido a una forma de ver la identidad cultural como dependiente de una filiación a lo étnico, visto como algo estático y genérico. El único trabajo crítico que conozco sobre el tema es el de Angélica Ordóñez, “‘Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín’: La Construcción Social de las ‘Razas’ en el Ecuador. Un estudio de caso”, Quito, FLACSO, 2000 (tesis de maestría).

nación más reciente en el arte contemporáneo— sino desde prácticas de consumo y sentidos de “identidad”, “distinción” y “gusto” que constituyen tanto un ejercicio de delimitación de fronteras, como también de comunalidades internas entre sujetos y comunidades.

El decentramiento al que me he referido, no fue un proceso peculiar a la antropología, sino a un sentido de reflexividad y renovada atención al problema de la representación de la otredad resultante del posmodernismo. Clifford —cuya crítica etnográfica fuera recogida inmediatamente por practicantes de varias disciplinas, incluidos historiadores del arte y de estudios culturales tornándolo muchas veces en la única referencia que engrosaría el repertorio antropológico de estos últimos— señala que “la ‘etnografía’ que emergió en algunas disciplinas en los ochentas [...] refleja un impulso por observar el sentido común, las prácticas cotidianas —con un sentido de atención crítica y autocrítica, con una curiosidad acerca de lo particular y una apertura a ser decentrado mediante los actos de traducción”.<sup>10</sup> Por “traducción” Clifford entiende al traslado de miradas entre diferentes voces, campos y órdenes de cosas, y, por “decentramiento” al efecto resultante de la confrontación de varios sistemas de representación y relaciones de poder. De hecho, un ejercicio etnográfico de este tipo parte de la consideración de un espacio de representaciones, “una cultura pública contestada”, caracterizada por dinámicas de negociación, traducción y apropiación, y, dada la profusión de voces situadas, por ser heteróglota.

Con estas influencias, las preguntas antropológicas se dirigieron hacia la producción, la distribución y el consumo de imágenes, o sea hacia la exploración de “la vida social de las cosas”, de “economías visuales” y “comunidades interpretativas” que atendieran adicionalmente a la historia vernácula y simultáneamente translocal o global de los mismos.<sup>11</sup> Desde esta perspectiva, el arte es visto bajo la mirada antropológica en minúsculas, esto es, como parte de un puñado de interconexiones que se establecen entre diferentes esferas sociales, mediante el uso de distintos medios y tecnologías. Esta precisión es pertinente independientemente de si se refiere a sociedades “tradicionales” —entre las cuales las nociones de “arte” se hallan mayormente imbricadas con otras prácticas— o a sociedades típicamente occidentales —entre las cuales, el “arte” es parte de un campo enteramente diferenciado.

---

10. Ver Alex Coles, edit., *Siting Ethnography. de-,dis-,ex- 4*.

11. Debido a que las obras de “arte” no se mantienen solamente en el contexto para el cual fueron creadas, como cualquier otra mercancía, su valor, significación y locación de consumo cambian a través del tiempo, ver Arjun Appadurai, edit., *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. Para el caso del desarrollo de un mundo de imágenes en el caso andino, ver Deborah Poole, *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

Por supuesto, la división entre “nativo” y “occidental” sirve para efectos didácticos solamente, resta establecer el involucramiento que históricamente ha constituido a ambos mundos y las dinámicas resultantes de la profundización de tales relaciones de dependencia en el capitalismo tardío.<sup>12</sup> En este contexto, la antropología tiende a tratar a distintas formas de “arte” en atención a la vida social que los objetos (incluyendo imágenes materializadas) adquieren en su circulación social y los significados que le son adscritos históricamente dentro de ella antes que atender, meramente, a sus términos estéticos y de circulación dentro del sistema del arte, por caprichosa la forma que éste tome como en el caso ecuatoriano.



---

12. Un estudio de antropología económica puede servir como ejemplo de un análisis etnográfico del sistema arte/artesanía entre sociedades desiguales: Cristopher B. Steiner, *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997. Los modelos estéticos y comerciales resultantes de estos flujos se han dado en llamar, en la jerga del momento, como “glocal”, un juego de palabras que, por un lado, obvia el hecho de que la circulación de influencias ha sido, a su vez, históricamente dependiente de relaciones desiguales derivadas del hecho colonial, y, por otro, tiende a coincidir con el tono celebratorio del lenguaje de la “globalización”.