



ARTE Y ANTROPOLOGÍA EN TORNO A LOS ACENTOS Y OMISIONES DE UNA ADSCRIPCIÓN DISCIPLINAR

Carla Pinochet Cobo*
Universidad Autónoma Metropolitana, México

RESUMEN:

Este artículo examina diversos momentos de la relación disciplinaria entre arte y antropología en las últimas décadas del siglo XX. Poniendo de relieve tanto las exploraciones artísticas en el campo de la antropología, como las búsquedas antropológicas en el mundo de las artes, este trabajo busca discutir algunos prejuicios que aparecen frecuentemente en los procesos de construcción de conocimiento interdisciplinario.

Palabras clave: arte, antropología, giro antropológico, interdisciplinario.

ABSTRACT:

This article examines several moments in the disciplinary relationship between arts and anthropology in the last decades of the twentieth century. Highlighting both artistic explorations in the field of anthropology and anthropological searches in the art's world, this paper seeks to discuss some prejudices that often show up in the construction processes of interdisciplinary knowledge.

Key words: art, anthropology, ethnographic turn, interdisciplinary.

* Antropóloga social de la Universidad de Chile, maestra en Ciencias Antropológicas y doctora en Ciencias Antropológicas de la UAM, México. Ha participado como investigadora en diversos estudios acerca de cultura popular, políticas culturales y consumo cultural, especializándose en el campo de la antropología del arte. Actualmente finaliza sus estudios de doctorado en ciencias antropológicas. carlaasecas@gmail.com

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 5, N° 1, 2013, pp. 74-81.

Recibido: 16 de enero de 2013.

Aceptado: 28 de enero de 2013.

Las fronteras disciplinarias, aunque por momentos nos parezca haber logrado su formulación definitiva, se encuentran continuamente sujetas a la naturaleza inestable del pensamiento humano. Sus movimientos constantes reconfiguran, sucesivas veces, el límite de lo que es pensable en un dominio del conocimiento; la forma que adquieren las preguntas que le son pertinentes; las genealogías que se trazan al proyectar la historia de dicho campo; los modelos con que se resumen las aspiraciones disciplinarias. Los lábiles contornos de las disciplinas no solo son vulnerables a las complejas dinámicas internas, sino que también responden a la organización general de las esferas del pensamiento. En su avanzar más o menos conjunto, los campos adyacentes vuelven la mirada recíprocamente hacia sus vecinos, constituyendo la propia identidad a través de diferencias y proximidades, que prolongan o abrevian sus distancias relativas.

Los vínculos entre el arte y la antropología, en este marco, han alcanzado cierta centralidad apenas en las últimas décadas. La antropología, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, renegó de todo parentesco disciplinario que le restara legitimidad en tanto ciencia, reduciendo los pocos y dispersos intentos en este sentido al *status* de iniciativas marginales y contraculturales. Y aunque el “giro semiótico”, a partir de los años 60, instaló en la disciplina la noción de las “culturas como textos” –y por tanto, la de “antropología como literatura” –, no será hasta fines de la década de 1980 que las artes adquieran notoriedad en la reflexión sobre la antropología, sin constituir, en absoluto, un tópico hegemónico en el pensamiento disciplinario. Por su parte, cuando el mundo artístico desplazó el foco de la representación mimética, hizo eco de numerosos modelos –el texto, el simulacro¹– que distanciaban el quehacer artístico de su referencia a la realidad. Sólo en las últimas dos décadas, en el marco de un denominado “retorno de lo real”², puede emerger el paradigma del “artista como etnógrafo”.

1 En *El retorno de lo real*, Hal Foster distingue estos modelos como propios del arte de los años setenta y ochenta, respectivamente (Foster 2001b).

2 Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia fines de siglo*. (Madrid: Ediciones Akal, 2001).

Este texto examina dos discursos constitutivos de esta relación. Por un lado, a través de las aportaciones de J. Kosuth (1975)³ y de H. Foster (2001)⁴, nos detendremos en aquella idea que invita a pensar el arte como una suerte de antropología. Por el otro, basándonos en las reflexiones en torno al surrealismo etnográfico de J. Clifford, revisaremos la reivindicación de ciertos elementos artísticos en la teoría y práctica antropológica. Siguiendo la traza de estas adscripciones disciplinarias, es posible visualizar cómo el campo del arte está imaginando el quehacer antropológico; y a la inversa, qué aspectos del mundo artístico son recogidos por ciertas corrientes de la antropología. Se trata de una exploración en torno al carácter selectivo de estas construcciones disciplinarias, elaborando una reflexión acerca de las operaciones especulares con que una disciplina se proyecta sobre la otra, por medio de énfasis, “envidias” y omisiones, para repensar su objeto contemporáneo.

1. El arte como antropología.

La primera enunciación del “artista como antropólogo”, realizada por J. Kosuth en 1975, detecta un desplazamiento desde un *arte moderno* –gobernado por un paradigma cientificista– hacia un *arte antropologizado* que, dado que internaliza y *usa* su conciencia social, no persigue ya un retrato del mundo en su dimensión objetiva. Se abandona, entonces, el ejercicio del arte “fuera del hombre” y del arte “en sí mismo”, para pasar a constituir un *espejo*, real y verosímil, del mundo social.

El lazo que agrupa la tarea del artista con la del etnógrafo radicaría, de acuerdo a Kosuth, en el esfuerzo que ambas actividades emprenden para obtener “fluidez” (“*fluency*”⁵). Sin embargo, más enfáticas que las similitudes, son las distinciones

3 Joseph Kosuth, “The artist as anthropologist”, *The Fox (New York)*, n°1 (1975): 18-30.

4 Foster, *El retorno de lo real*.

5 También puede ser traducido por “facilidad, soltura, desenvoltura, elocuencia, expresividad, habilidad, facundia, locuacidad, labia”.

que el autor establece entre ambos dominios: mientras los antropólogos intentan conseguir dicha elocuencia en contextos culturales ajenos, para el artista se trata de un proceso dialéctico que busca “incidir en la cultura a la vez que, simultáneamente, se está aprendiendo de la misma cultura que lo está afectando”⁶. Dado que el artista reflexiona sobre la misma sociedad en la que se encuentra inmerso, el éxito de su trabajo descansa en ser “entendimiento en términos de la praxis”.

Se devela, entonces, el carácter estratégico del vínculo arte-antropología expresado por Kosuth: el rol que se sugiere para el artista contemporáneo reside, justamente, en la diferencia entre los artistas y los antropólogos. Los primeros, al situarse dentro del universo cultural, no serían otra cosa que “antropólogos comprometidos”, capaces de sortear aquellas pruebas en las que los segundos –a raíz de su actitud científica y desvinculada–habrían fracasado. El artista logra hacer en su propia cultura todo aquello que el antropólogo no pudo lograr en territorio intercultural, obteniendo de esta forma cierta superioridad sobre su modelo⁷.

“El artista como etnógrafo” de Hal Foster nos proporciona una clave interpretativa diferente. Esta vez no se trata de una consigna programática, sino por el contrario, de un análisis crítico en torno al llamado “giro etnográfico” en el arte contemporáneo. Este representaría un paradigma simétrico al que popularizó W. Benjamin en términos del “artista como productor”, que reemplaza el lugar asignado al otro social –la figura del *proletario*– por una otredad étnica o cultural, en tanto lugares estratégicos desde los cuales transformar la hegemonía cultural. Amparándose en un supuesto realista –según el cual el *otro*, dado que es socialmente oprimido, se encuentra en la *verdad* y no en la *ideología*–, y en una fantasía primitivista –de acuerdo con la cual el *otro* posee “un acceso especial a procesos

psíquicos y sociales primarios” que estaría vedado a occidente–, el giro etnográfico del arte se erige en tanto promesa de un arte comprometido y rupturista, capaz de franquear las contradicciones de un escenario mundial complejo. Aunque con ello corra el riesgo, apunta Hal Foster, de esencializar las identidades del otro y de proyectar las imágenes del yo –por medio de una “autorrenovación narcisista” – sobre una otredad idealizada.

Detrás de tal adscripción antropológica del arte, Foster rastrea una serie de características concebidas como propias de la antropología, que la convertirían en una pauta sugerente para el mundo artístico: ser una ciencia de la alteridad; tomar la cultura como su objeto; operar como disciplina contextual; arbitrar lo interdisciplinario; haber desarrollado una reflexividad autocrítica. Todos estos motivos, señala el autor, “confieren estatus de vanguardistas a las investigaciones espurias de la antropología” (Foster 2001: 186). De forma simultánea, está la idea de que el trabajo de campo conforma una operación privilegiada, en la que convergen de forma armónica el quehacer práctico con la reflexión teórica. En la disciplina, por tanto, se encontrarían contenidos los dos modelos que se enfrentan en el arte contemporáneo: el discurso textual que observa el mundo social como orden simbólico, por una parte; y el reciente anhelo del referente y el contexto, por la otra:

“Con un giro hacia este discurso de la escisión de la antropología, los artistas y críticos pueden resolver estos modelos contradictorios mágicamente: pueden ponerse los disfraces de semiólogos culturales y de trabajadores de campo contextuales, pueden continuar y condenar la teoría crítica, pueden relativizar y recentrar el sujeto, todo al mismo tiempo”⁸.

Como antropólogo o como etnógrafo, el artista que dibuja los límites de su disciplina a partir de la antropología recoge un conjunto peculiar de rasgos en esta que, como toda selección, son arbitrarios y parciales. El gesto de asumir la empresa

6 En el original: “...Obtaining cultural fluency is a dialectical process which, simply put, consist of attempting to affect the culture while he is simultaneously learning from that same culture is affecting him” (Kosuth, “The artist as anthropologist”, 120).

7 Jean Claude Moineau, *L'artiste et ses “modèles”* (2005). Consultado el 20 de julio de 2008, <http://pourinfos.org/index.php?art=3020>.

8 Foster, *El retorno de lo real*, 187.

artística como tarea antropológica poco puede decirnos acerca de la naturaleza del proceder etnográfico; más bien, opera como un espejo distorsionado que permite subrayar o minimizar aspectos del sí mismo, de acuerdo a determinados intereses, conscientes o no.

De esta manera, vemos cómo el arte antropologizado que proclama Kosuth define su identidad disciplinaria en los puntos de fuga del espejo antropológico, siendo el paradójico resultado de esta confrontación una imagen reflejada que supera al ejemplar original. El artista como antropólogo hace suyo el imperativo de referirse al mundo real, de propiciar la comprensión cultural, de generar una reflexión sobre lo social; al mismo tiempo, puesto que se trata tan solo de un reflejo, el artista se desmarca del ejercicio descomprometido, del interés por la otredad, de la teoría independiente de la praxis. Se podría objetar, con bastante razón, que los elementos que el artista de Kosuth desprecia de la antropología, han sido incluso más cruciales en la trayectoria disciplinaria que los que se selecciona. La tensión entre objetividad científica y antropología comprometida, y la reflexión en torno a la otredad como herramienta de deconstrucción y relativismo, son rasgos que han signado el derrotero de esta ciencia social. Sin embargo, resulta más sugerente interrogarse por las circunstancias a las que responden estos particulares énfasis que reclamar la impropiedad ausencia de los aspectos omitidos.

El paradigma del “artista como etnógrafo” detectado por Foster es también susceptible de estas precisiones. En primer lugar, es posible cuestionar la representatividad de la lista de rasgos antropológicos enunciada por el autor, sobre todo en lo que respecta a los dos últimos puntos: los de una ciencia que arbitra lo interdisciplinario y reflexiona de forma autocrítica. En cualquier caso, habría que problematizar esta mirada de la antropología como una disciplina unívoca y coherente, puesto que con este nombre se designa un conjunto heterogéneo de propuestas teóricas y metodológicas, con sus diferentes prioridades e ideologías. Cuando el artista vuelve la mirada hacia el ejercicio etnográfico, está pensando en corrientes disciplinarias sumamente específicas, que no constituyen fuerzas hegemónicas en el ejercicio real de nuestro oficio.

De la misma forma, la convivencia armónica de la teoría y la práctica que se reivindica desde el medio artístico resulta no menos cuestionable. La célebre distinción de Claude Lévi-Strauss entre una *etnografía*, una *etnología* y una *antropología*, grafica en una gradiente las discontinuidades que separan la práctica disciplinaria de sus formulaciones teóricas: mientras la dimensión etnográfica se remite casi por completo a las técnicas y métodos, y la etnología se ocupa del estudio comparativo de los datos etnográficos; la antropología propiamente dicha representaría un estadio superior de la reflexión, donde el intelectual elabora esquemas teóricos de alcance general. La brecha existente entre ambos polos se ve incrementada, por otra parte, por las demandas sociales diversas que precisan de la información etnográfica. Así, en numerosas ocasiones nos encontramos con un desfase profundo entre un ejercicio profesional puesto al servicio de intereses variados –que, por lo demás, exigen información concreta y utilizable sobre las comunidades estudiadas–, y un desarrollo teórico altamente abstracto y recursivo, ajeno a las problemáticas propias del trabajo en terreno.

Yendo un poco más allá, podemos apuntar que estos dos tipos de reivindicaciones son, en gran medida, incompatibles. En la mayoría de los casos, la ciencia de la alteridad que media lo disciplinario y posee una actitud autocrítica no es la misma que la que hace confluír satisfactoriamente el trabajo práctico con la reflexión teórica. Por todo ello, cobra urgencia el develar las razones que tiene el “artista como antropólogo” para ver en la disciplina antropológica esos particulares rasgos, y no otros. Nuevamente, más que denunciar el carácter artificial de esta selección, convendría examinar la imagen que le devuelve el espejo antropológico al artista retratado por Foster. Volveremos a estos asuntos en el apartado final.

2. La antropología como arte.

Aunque el peso de la reivindicación artística en el campo de la antropología no ha sido sustancioso, la profundidad histórica que presenta es considerable: podemos retrotraer su genealogía a las primeras décadas del siglo XX. Las exploraciones

surrealistas realizadas por Georges Bataille y Michael Leiris, a fines de los años veinte y comienzos de los treinta, constituyen ejemplos paradigmáticos de una búsqueda altamente estetizada de las aristas de la alteridad. Nos remitiremos a reflexionar sobre ellas de un modo indirecto, a través de la sugerente mediación que James Clifford nos proporciona en “Sobre el surrealismo etnográfico”⁹.

El autor propone una lectura de cierta textualidad antropológica a la luz de “un conjunto de actividades críticas”, usualmente asociadas a la vanguardia artística, mediante las cuales los órdenes de significación colectiva pueden ser observados en su dimensión construida, artificial e ideológica; y por tanto cuestionable, parodiable y objeto de subversión. Tal actitud permite hermanar, de acuerdo con Clifford, el desarrollo de la etnografía y el surrealismo durante las primeras décadas del siglo XX, si consideramos a este último en un sentido amplio del concepto: “una estética que valora fragmentos, curiosas colecciones, yuxtaposiciones inesperadas, que actúa para provocar la manifestación de realidades extraordinarias extraídas de los dominios de lo erótico, lo exótico y lo inconsciente”¹⁰.

En este marco, el autor asevera que las tentativas antropológicas operaban en dirección opuesta, pero simétrica, al proyecto surrealista de aquellos años: los etnógrafos buscarían dar inteligibilidad a aquello que resulta extraño ante los ojos de Occidente, mientras los surrealistas intentarían dotar de extrañeza a los dominios familiares. Ambos movimientos circundan los territorios de lo familiar y lo exótico; de la identidad y la alteridad; de lo convencional y lo inesperado. El surrealismo etnográfico, en este sentido, invierte el sentido de la investigación antropológica, atacando lo familiar para lograr la emergencia de un mundo *otro*. La empresa surrealista en etnografía distingue en el *collage* un modelo elocuente de escritura; mediante este, la incongruencia puede permanecer en el texto antropológico.

9 En: James Clifford, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (Barcelona: Gedisa, 2001).

10 Clifford, *Dilemas de la cultura*, 150.

“El *collage* trae al trabajo (aquí el texto etnográfico) elementos que proclaman continuamente su condición extraña respecto del contexto de presentación. Estos elementos –como un recorte de periódico o una pluma– se marcan como reales, como coleccionados, antes que como inventados por el artista escritor. Los procedimientos de (a) recorte y (b) montaje son por supuesto básicos para cualquier mensaje semiótico; aquí son el mensaje. Los cortes y suturas del proceso de investigación quedan visibles; no hay aquí atenuación o mezcla de los datos descarnados en una representación homogénea”¹¹.

Como señala J. Rancière, la particular síntesis que hace posible el *collage* – técnica basal del arte moderno– descansa en una lógica político-estética esencial. Por una parte, puede ser comprendida como un encuentro de elementos heterogéneos, cuya convivencia confirma la incompatibilidad de sus orígenes; por la otra, permite arrojar luz sobre la conexión causal que existe entre fenómenos aparentemente ajenos¹². De esta manera, el *collage* encarna doblemente el sentimiento de lo intolerable, pavimentando un terreno liminal en el que el sentido y el sinsentido se vuelven indiscernibles. Por ello, el extrañamiento propio del surrealismo etnográfico encuentra en esta técnica un espacio para su comunicación: la confrontación de lo familiar y lo ajeno permite visualizar la brecha que los divide, a la vez que la simetría que los hace comparables. El *collage* establece un diálogo inconexo en el que las otredades penetran la vida doméstica de Occidente, poniendo en tela de juicio los órdenes de sentido que edifican lo familiar y dejando al descubierto la naturaleza exótica de los propios modos de vida.

De acuerdo con J. Clifford, en el *collage* etnográfico se juega la posibilidad de una forma distinta de retratar la cultura, abandonando la idea de totalidad

11 Clifford, *Dilemas de la cultura*, 180.

12 Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005), 39-40

orgánica o de discurso realista y coherente. Se incorporan, de esta forma, piezas discontinuas no integradas a un relato unívoco; proliferan las voces múltiples y no disciplinadas, configurando una etnografía de yuxtaposición. Sin embargo, las viejas prácticas surrealistas de la etnografía habrían sido invisibilizadas por una disciplina que anhela el *status* de científica, y que por tanto se consagra al ejercicio de la congruencia, de la integración, y de la reducción de controversias. “¿Pero –se pregunta Clifford– no es todo etnógrafo algo surrealista, un reinventor y mezclador de realidades?”. El “antropólogo como artista” (surrealista), estaría entonces marcado por una búsqueda constante del asombro; una continua deconstrucción de los significados estables; una actitud de crítica cultural. La etnografía combinada con el surrealismo, concluye el autor, “estudia y forma parte de la invención e interrupción de totalidades significativas en obras de importación-exportación cultural”¹³.

Como en las versiones revisadas del “arte como antropología”, la propuesta de J. Clifford es también una ponderación específica de elementos del surrealismo, que responde más a un determinado proyecto de etnografía, que a una adscripción completa a dicho programa artístico. Por una parte, en línea con el movimiento surrealista, se rechaza el realismo de inspiración positivista, al cual André Breton categorizó, en su célebre manifiesto, de “hostil a todo género de elevación intelectual y moral”¹⁴. También se reivindica el papel del asombro en la tarea etnográfica, el proceder fragmentario y dialógico, y la renuncia al monopolio de los relatos totalizantes de la razón. Por la otra, sin embargo, queda fuera de la selección el valor de certidumbre que el surrealismo otorga al mundo onírico, la primacía del automatismo psíquico en la escritura del texto, y el abandono definitivo de la mediación racional.

Así como el artista de Kosuth o Foster se apropia de las técnicas de la

13 Clifford, *Dilemas de la cultura*, 181.

14 André Breton, *Manifiesto Surrealista* (1924). Consultado el 5 de agosto de 2008, <http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20surrealismo.htm>.

etnografía, los antropólogos surrealistas de Clifford pueden hacer suyo el proceder heterogéneo de este movimiento artístico, dejar al descubierto las marcas autorales de la escritura, y pensarse como productores de montajes y colecciones. Este gesto de observar un campo a través de otro, deja al descubierto los proyectos disciplinarios a los que se suscribe el autor. En este sentido, el espejo surrealista permite a James Clifford trazar una genealogía antropológica específica, a partir de la cual sea posible pensar la labor etnográfica en términos de crítica deconstructiva, de vehículo problematizador de las fronteras de lo familiar y lo desconocido; de la identidad y la alteridad.

3. Proyecciones recíprocas.

Es posible pensar el arte y la antropología como disciplinas que dibujan sus afiliaciones para redibujarlas nuevamente. Como afirma Hal Foster, este “teatro virtual de proyecciones y reflexiones” ha tenido lugar desde hace al menos dos décadas: primero, detecta el autor, habría surgido una “envidia del artista” en ciertos círculos antropológicos, que algunos años después experimentaría una inversión en sus términos, formulándose como “envidia del etnógrafo” en el mundo artístico. En gran medida, se trata de una proyección de “egos disciplinarios” que posee raíces más profundas que los casos aquí mencionados. Entonces, podemos preguntarnos con Foster, “¿...es el artista el ejemplar aquí, o no es esta figura una proyección de un ego ideal del antropólogo: el antropólogo como *collagista*, semiólogo, vanguardista? En otras palabras: ¿Podría esta envidia del artista ser una auto idealización en la que se rehace al antropólogo como intérprete artístico del texto cultural?”¹⁵.

Una pregunta análoga cabría para el caso del arte etnográfico. Sin embargo, no existen razones para asumir que estos procesos de identificación impliquen un artificio, una fantasía o una grandilocuencia digna de ser desmitificada. Por el contrario, a través de estas selecciones arbitrarias y parciales, las disciplinas logran

15 Foster, *El retorno de lo real*, 184

problematizar los proyectos en juego, jerarquizando los elementos constitutivos de sus identidades. Solo en la medida que estas imágenes ideales son planteadas, pueden ser puestas en ejercicio. Las proyecciones que hace algunas décadas nos parecían fastuosas y sin correspondencia con la realidad, pueden en la actualidad ser parte constitutiva de las prácticas disciplinarias.

La reformulación constante de las diversas áreas del pensamiento encuentra un motor fundamental en las miradas y proyecciones recíprocas de las disciplinas entre sí. Foster examina las relaciones entre antropología y crítica literaria a lo largo de las últimas décadas, para concluir que las supuestas relaciones interdisciplinarias que entre ellas se establecen no son más que el reciclaje de unas mismas ideas que han circulado entre un campo y el otro:

“Primero algunos antropólogos adaptaron los métodos textuales de la crítica literaria a fin de reformular la cultura como texto; luego algunos críticos literarios adoptaron los métodos etnográficos a fin de reformular los textos como culturas en pequeño. Y en el pasado reciente gran parte de estos intercambios han pasado por trabajo interdisciplinar. [Entonces,] si los giros textual y etnográfico dependen de un único discurso ¿hasta qué punto pueden ser los resultados verdaderamente interdisciplinarios?”¹⁶.

Los intercambios entre arte y antropología no son una excepción. Como señalábamos en líneas anteriores, el imaginario etnográfico que recoge el artista contemporáneo –autocrítico, interdisciplinar–, no es representativo del vasto conjunto de tentativas disciplinares, sino que corresponde, sobre todo, a una forma particular de hacer antropología. Ahora bien, este proyecto antropológico (bien representado por el trabajo de los autores norteamericanos llamados “posmodernos”, entre ellos James Clifford) había cimentado sus bases a partir de las prácticas artísticas. Nos enfrentamos, de nuevo, ante una interdisciplinaridad aparente: el giro etnográfico en el arte completa un círculo tautológico que se

había iniciado con la “envidia del artista” aquí mencionada.

En nuestra opinión, no hay motivo de alarma. Una mirada interdisciplinaria “estricta” no es garantía alguna de un análisis más agudo; como tampoco una identificación más fiel con otro campo del pensamiento asegura una problematización fértil para el propio. El valor de los diálogos interdisciplinarios no solo consiste en la confluencia de puntos de vista diversos; estos también hacen posible la emergencia de mejores formas –más comprehensivas, más sutiles– de interrogar la realidad. En esa medida, no es verdaderamente relevante el origen de las preguntas que de allí se desprendan. Decimos que se trata de un juego de espejos porque cuando el arte, o la antropología, se ven reflejados en otros campos disciplinares, estos no son más que recursos que se movilizan para hablar del *sí mismos*. El espejo antropológico le devuelve al mundo artístico una imagen distorsionada de sus propias fortalezas y debilidades, como así también el enfrentamiento con el arte permite a la antropología visualizar sus formas propias desde un ángulo particular. Son esas miradas recíprocas las que dotan a nuestras disciplinas de nuevas herramientas y preguntas más capaces de enfrentar los desafíos de sus objetos contemporáneos.

¹⁶ Foster, *El retorno de lo real*, 188

Referencias bibliográficas.

- Bretón, André. *Manifiesto Surrealista (1924)*. Consultado el 5 de agosto de 2008, <http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20surrealismo.htm>.
- Clifford, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 2001
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia fines de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Kosuth, Joseph. "The artist as anthropologist". *The Fox (New York)* n°1 (1975): 18-30
- Moineau, Jean Claude. *L'artiste et ses "modèles"* (2005). Consultado el 20 de julio de 2008, <http://pourinfos.org/index.php?art=3020>.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
