

Raíza Ribeiro Cavalcanti*

Agenciamientos artísticos: re-pensar la agencia de los trabajos artísticos desde una mirada interdisciplinaria

Artistic agencies: rethinking the agency of artistic works from an interdisciplinary perspective

Abstract | In this article, I aim to conduct a review of my doctoral thesis on the agency of artistic works, nearly ten years later, updating this sociological premise to add complexity. Building upon this, I will seek to elaborate on how, through new research involving the visual, I perceived other powers at play in the agency of artistic works that refer not only to the discursive, but also to the imaginary, interagency dimension, and even reflections on the post-human. These new issues raised by artistic works lead me to seek an understanding of their agencies not only at the level of their circulation in institutional spaces but also to observe how they produce imagetic powers in a contest for future imaginaries. The conclusion of this reflection is to ponder on the sociology of art that I am interested in pursuing today: one that requires both intense and broad interdisciplinary debate and a methodology that considers not only the discursive/semiotic, like the image itself, but also understands the visual as an entity/being capable of social action/transformation from its own materialities.

Keywords | sociology of art | imaginative | artistic agencies.

Resumen | En este artículo, pretendo realizar una revisión de mi tesis doctoral sobre la agencia de los trabajos artísticos, casi diez años después, actualizando esta premisa sociológica para complejizarla. Con sustento en lo anterior, buscaré elaborar cómo, a partir de nuevas investigaciones desde y con lo visual, percibí otras potencias presentes en la agencia de los trabajos artísticos, los cuales aluden no solamente a lo discursivo, sino a los imaginarios, a la dimensión interagencial y hasta a reflexiones sobre el Antropoceno. Estas nuevas cuestiones puestas por los trabajos artísticos, me llevan a buscar comprender sus agencias no solamente al nivel de su circulación en el espacio institucional, sino, igualmen-

Recibido: 15 de febrero, 2024.

Aceptado: 10 de junio, 2024.

* Universidad de Santiago de Chile, Departamento de Publicidad e Imagen de la Facultad Tecnológica.

Correo electrónico: raiza.ribeiro@usach.cl.

Ribeiro Cavalcanti, Raíza. «Agenciamientos artísticos: re-pensar la agencia de los trabajos artísticos desde una mirada interdisciplinaria.» *INTER DISCIPLINA* 13, n° 35 (enero-abril 2025): 25-44.

doi: <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2025.35.90097>

te, a observar cómo estos son productores de potencias imagéticas en una disputa por imaginarios de futuro. La conclusión de esta reflexión es pensar cuál es la sociología del arte en la cual estoy interesada realizar en la actualidad: una con necesidad tanto de un intenso y amplio debate interdisciplinario como de una metodología que considere no solo lo discursivo/semiótico, como la imagen en sí, comprendiendo lo visual como ente/ser capaz de acción/transformación social desde sus propias materialidades.

Palabras clave | sociología del arte | imaginarios | agenciamientos artísticos.

Introducción

EN MI TESIS DOCTORAL, defendí la idea de que los trabajos artísticos ejercen acción al interior del campo, más allá de los discursos e intenciones de sus autoras/es. Para comprobar esa afirmación, observé cómo las obras se transformaban discursiva y semióticamente, en la medida en la cual eran absorbidas por el campo del arte. En ese momento concluí, utilizando una metodología de análisis de discurso/contenido de las obras, acerca de la circulación y legitimación de un trabajo artístico y sobre su incidencia en las maneras en las cuales estas accionan, a partir del diálogo establecido con las distintas instituciones, bienales, ferias y espacios expositivos circulantes.

En este artículo, pretendo realizar una revisión de esta tesis, casi diez años después, actualizando esta premisa sociológica para complejizarla. En la medida de mis avances en nuevas investigaciones desde y con lo visual, percibí otras potencias presentes en la agencia de los trabajos artísticos aludiendo a los imaginarios, a la dimensión interagencial y hasta a reflexiones sobre el Antropoceno. Estas nuevas cuestiones puestas por los trabajos artísticos, me llevan a buscar comprender sus agencias no solamente al nivel de su circulación en el espacio institucional, sino, igualmente, a observar cómo estos son productores de potencias imagéticas en una disputa por imaginarios de futuro.

La consideración propuesta en este texto estará guiada por el siguiente cuestionamiento: ¿cómo aportar desde la sociología a la reflexión sobre la obra artística desde su materialidad en la actualidad, sin quedar en el nivel del sentido común de las definiciones sobre el arte?¹ (Heinich 2001). Con este gesto, buscaré una vez más, dar respuesta a esta pregunta, una de las más fundamentales del quehacer del/la sociólogo/a del arte, contextualizando esta duda para pensar un periodo donde lo estético ya no busca ser un espacio autónomo de la vida.

1 En el libro *Lo que el arte aporta a la sociología*, Nathalie Heinich (2001) aboga por un análisis sociológico buscando enfatizar en las representaciones, saliendo de lo denominado "sociologización" del arte, lo cual no hace más que imponer juicios de valor sobre otros sistemas de producción de juicios de valor. Según la autora, la sociología debe "proponerse decir no lo que es el arte, sino lo que representa para los actores" (2001, 24).

Pensando en la inmersión de la sociología del arte en debates entre las lecturas internalistas y/o externalistas de la obra de arte (Zolberg 2002), en el carácter socialmente construido de la obra de arte (Bourdieu 1986; Becker 2008), o en la reflexión sobre el rol del sociólogo frente a las representaciones del arte creadas por las/los agentes (Heinich 2001), creo en la importancia de reflexionar sobre una sociología del arte avanzando para pensar en cómo el arte de hoy busca incidir en la creación de imaginarios y actuar en la transformación de lo social. Al final de este texto, elaboraré brevemente la sociología del arte, la cual estoy interesada en realizar en la actualidad; esta necesita tanto de un intenso y amplio debate interdisciplinario como de una metodología que considere no solo lo discursivo/semiótico, como la imagen en sí, comprendiendo lo visual como ente/ser capaz de acción/transformación social desde sus propias materialidades.

Agenciamientos artísticos: el origen de un concepto

Durante el periodo de la realización de mi investigación doctoral, me establecí el siguiente desafío: realizar un estudio sobre arte contemporáneo considerando los trabajos artísticos, su materialidad y complejidad como fuente principal de análisis. Al mismo tiempo, en ese momento me asombraba el intenso debate estableciéndose sobre el arte contemporáneo y declarándolo como neutralizado/cooptado por la lógica del mercado. Ante esta doble disyuntiva, me nació la siguiente pregunta: “¿es posible que el campo del arte contemporáneo (Bourdieu 1996), sometido a la hegemonía del mercado y de la institución-arte (Burger 2008), aún pueda albergar en su interior el cuestionamiento, ya sea de sus estatutos o del campo social general en el cual, a su vez, también está inserto?” (Cavalcanti 2016, 11). Esta pregunta orientó todo el esfuerzo posterior por comprender, desde los trabajos artísticos, su acción al interior del campo del arte.

En resumen, la tesis desarrollada a partir de esta pregunta central tuvo como objetivo realizar un análisis de la acción de las obras artísticas dentro del campo, del mercado, de las instituciones y en relación con sus agentes, con el fin de comprender cómo la práctica artística agonística, productora de disensos, opera en el contexto del arte contemporáneo. Desde esta premisa, busqué elaborar, a partir de los propios trabajos, una comprensión sobre de qué manera, a partir de cada elemento semiótico/discursivo, estos ampliaban su potencia agencial en el tiempo y en el espacio, produciendo micro-prácticas agonísticas en cada contexto expositivo en el cual se emplazaban.

Lo anterior implicó el desarrollo de dos ideas fundamentales: la del campo del arte y la del conflicto/disenso. Esto significó un segundo desafío, ahora teórico, de intentar utilizar una propuesta posmarxista en un estudio sobre el arte,

mediándola con la teoría de campo de Pierre Bourdieu. Si bien en la actualidad el pensamiento posmarxista, en especial a través de Chantal Mouffe (2007), se hizo bastante popular en la reflexión sobre el aspecto político en el arte, en este momento era aún poco usual. Tampoco era considerado ideal utilizar este marco teórico de tendencia posestructuralista junto con la teoría bourdieusiana, la cual plantea un campo de acción estructurado y estructurante.

Sin embargo, a pesar de las aparentes dificultades, me propuse estos dos marcos centrales para pensar, a través de Chantal Mouffe, en las prácticas artísticas como prácticas discursivas agonísticas dentro de un orden de discurso hegemónico, por un lado. Y, por otro, utilizando a Bourdieu para considerar la dimensión material y simbólica, la cual impregna el campo del arte. Estas dos matrices teóricas fueron mediadas por el método de análisis de discurso crítico, según lo formulado por Norman Fairclough (2001). Fairclough me auxilió en la operacionalización del concepto de práctica agonística de Mouffe y en su utilización en un contexto de un campo del arte estructurado, donde los trabajos artísticos participan en un juego de posiciones, más allá de sus autores. A partir de este cruce conceptual entre la noción de práctica discursiva de Fairclough, con la idea de práctica artística agonista de Mouffe y el concepto de campo de Bourdieu, elaboré el principal concepto norteador de la tesis: el de **agenciamiento artístico**.

La creación de este concepto fue bastante útil para clasificar, sistematizar y analizar la acción de los trabajos artísticos en sus contextos de exhibición y circulación. Su principal utilidad fue la de funcionar como una fuerza articuladora de los distintos marcos teórico-metodológicos, generando una potente herramienta de análisis de la agencia de aproximadamente 20 obras de 8 artistas brasileños de diferentes generaciones. En este momento, es importante mencionar que esta noción de agenciamientos artísticos enfatizó bastante el aspecto discursivo de la práctica, respondiendo a las necesidades teóricas impuestas por los marcos elegidos.

En este sentido, la elección del análisis de discurso crítico (ADC), tal y como lo formulado por Fairclough, o sea, su noción de análisis tridimensional, permitió realizar un intercambio (o, al menos, una relación) entre las ideas de práctica de Bourdieu y de Chantal Mouffe. En otras palabras, a partir del método de análisis de discurso de Fairclough, pude hacer la mediación entre estas distintas nociones de práctica, permitiendo incluir tanto la dimensión de la práctica social y simbólica como otra más discursiva en la formulación del concepto operativo. Lo anterior fue fundamental para alcanzar el objetivo principal de entender cómo los artistas rompen o reproducen la lógica del mercado (siendo esta un discurso hegemónico en el campo del arte hoy en día) a través de prácticas artísticas, las cuales generan, posteriormente, su propia agencia.

Imagen 1. Souzausareta Geijutsuka (2006) - Yuri Firmeza.



Fuente: Foto tomada de *Jornal O Globo*. Disponible en <https://galeriaathena.com/artists/46-yuri-firmeza/works/925-yuri-firmeza-souzausareta-geijutsuka-2006/>.

Un ejemplo de análisis de lo que definí como agenciamientos artísticos fue la acción denominada *Souzausareta Geijutsuka* del artista Yuri Firmeza en 2006. El trabajo consistió en una *performance* realizada en el contexto del proyecto *Artista Invasor*, creado por Ricardo Resende, curador del Museo de Arte Contemporáneo Dragão do Mar (Fortaleza, Brasil) en este periodo. La propuesta de Firmeza fue la creación de un artista japonés ficticio llamado Souzausareta Geijutsuka (cuya traducción al portugués significa artista inventado). Se anunció por toda la prensa nacional que el artista japonés presentaría la exposición *Geijutsu Kakuu* (pudiendo ser traducido como arte ficción). A fin de generar credibilidad al artista japonés, Firmeza utilizó diversas estrategias de creación de legitimidad: inventó el portafolio y el currículum de Souzausareta como artista participante de diversas exposiciones internacionales; creó una asesoría de prensa ficticia (coordinada por su pareja en el momento) para hacer difusión nacional de su obra; y solicitó a curadores nacionales la producción de textos de crítica de arte sobre el trabajo de Souzausareta. Como forma de reforzar la excepcionalidad y provocar la expectativa en el público sobre el artista ficticio, Firmeza exigió el cobro de entradas para el acceso a la sala de la muestra *Geijutsu Kakuu* (el Museo Dragão do Mar tiene entrada gratuita).

La amplia difusión en la prensa (parte importante de la acción) provocó gran expectativa en relación con el “destacado artista internacional” Souzousareta Geijutsuka. En el día de la apertura, el 10 de enero de 2006, se reveló la farsa y la prensa local comenzó a realizar una serie de ataques al artista tras este descubrimiento. El Museo Dragão do Mar concordó en solo revelar la mentira en el día de la inauguración, difundiendo un comunicado de prensa oficial avisando de la acción artística de Yuri Firmeza. Sin embargo, los dos principales periódicos de la ciudad ya habían dedicado portadas a la supuesta exposición del renombrado artista japonés, causando la indignación de los periodistas involucrados.

La exposición constó de varios documentos, donde se relataba el proceso de creación de Souzousareta Geijutsuka: correos electrónicos intercambiados entre el artista y su tutor, Thiago Temudo; los textos escritos por curadores sobre el ficticio japonés; el curriculum y el portafolio inventados del artista; los registros de la difusión en la prensa, etc. En otras palabras, se trataba de una obra performática, cuya materialidad consiste fundamentalmente de los documentos base de la creación del famoso artista japonés, tratándose de un trabajo de ficcionalización de un artista legitimado. El juego aquí no era simplemente crear un seudónimo, sino, siguiendo el proceso de Marcel Broodthaers con su Museo de Arte Moderno, inventar un artista contemporáneo con todas las credenciales que lo hicieran susceptible de ser considerado interesante dentro del circuito mercadológico hegemónico del campo artístico. La caricatura museológica de Broodthaers, en este caso, se convierte en una caricatura de la construcción de un artista (Cavalcanti 2016).

Souzousareta Geijutsuka, por tanto, es un trabajo cuyo agenciamiento artístico se da en distintos niveles, desde el develamiento del proceso de construcción de la reputación artística, hasta la provocación de los límites institucionales, en la medida en la cual obligó al museo a difundir información falsa a la prensa nacional. La exposición ficticia implicó, para la institución, el riesgo de dañar su reputación, es decir, de generar descrédito y críticas desde la opinión pública, factor presente en el discurso de Firmeza cuando revela las negociaciones con el museo. Esta incertidumbre ante la implicación institucional con la obra es parte de la agencia artística provocada por Souzousareta Geijutsuka, pues, a pesar de haber sido aceptado y solicitado por la institución, el trabajo, en su composición, fue generando situaciones incómodas para la dimensión institucional, obligándola a negociar (Cavalcanti 2016).

Tal como se puede observar en el ejemplo anterior, la mayoría de los trabajos analizados en este estudio tratan de acciones conceptuales, cuya materialidad está fuertemente relacionada con registros y documentos o, en otros casos, con una objetualidad fuertemente conectada a la dimensión conceptual. Esto se relaciona con una característica bastante enfatizada del arte conceptual, su dimen-

sión “desmaterializada”. Según la famosa tesis de la crítica de arte Lucy Lippard: “el arte conceptual significa una obra en la cual la idea tiene suma importancia. La forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada” (Lippard 2004, 08).

Sin embargo, es importante reconocer que la tesis del arte conceptual desmaterializado suscitó polémicas y dio lugar a la emergencia de otros términos como “conceptualismos”, tal como el elaborado por Mari Carmen Ramírez (1989), para clasificar el arte conceptual latinoamericano. Para esta crítica, el arte conceptual latinoamericano se sitúa más allá de la mera réplica de los modelos estadounidenses, planteando respuestas locales a las contradicciones del mundo post-segunda guerra mundial. Tomando en cuenta este comentario de Ramírez, es importante considerar en especial el ejemplo del arte experimental/conceptual brasileño de la década de 1960, fuertemente influenciado por el movimiento neoconcretista y por una investigación espacial/objetual, además de la influencia de movimientos como el Grupo Fluxus. Por lo tanto, si bien el arte conceptual latinoamericano no logró ser inmaterial como se planteó desde las propuestas estadounidenses de la década de 1970, la materialidad constituida está fuertemente conectada con una investigación sobre el concepto, el discurso y el lenguaje, característicos del arte conceptual.

Por esta razón, a pesar de considerar los aspectos simbólicos y materiales, pienso, mirando retrospectivamente, que la noción de **agenciamientos artísticos**, en este trabajo, enfatizó la dimensión discursiva, analizando más fuertemente las operaciones de rupturas y reproducciones discursivas de las obras artísticas. Lo anterior no significó un desconocimiento de los múltiples aspectos de la noción de agenciamiento, en especial de aquellos escapando hacia la dimensión de lo discursivo, según la definición de Deleuze y Guattari (1996), sino una elección por priorizar metodológicamente el aspecto semiótico-discursivo de los trabajos artísticos.

En el momento de elaboración de la tesis, dejé claro que a pesar de la similitud del término agenciamiento, el sentido que deseaba dar a este término era distinto del planteado por los autores franceses. Esto porque consideré que el carácter rizomático y desterritorializante del agenciamiento deleuziano y guattariano dificultaba su operacionalización en un concepto útil para medir las acciones de los trabajos artísticos:

La búsqueda, por parte de los autores, por el cuerpo sin órganos, la apertura constante de los sentidos, y su cuestionamiento de la totalización, nos llevó a encontrar dificultades para ordenar el término en un concepto útil para entender las prácticas artísticas. Necesitamos entender las obras desde el punto de vista de la operación discursiva que realizan y las consecuencias de esta en el interior del campo, aunque

reconocemos que las obras activan mucho más que simplemente el nivel del discurso. El desafío será considerar esta dimensión, la cual es bastante evidente en varios de los trabajos que analizaremos, sin perder de vista el carácter estético, desterritorializante y maquínico de los mismos. De esta manera, aunque no los consideremos como puntos centrales, Deleuze y Guattari atraviesan esta tesis al recordarnos la potencia de la apertura que poseen las obras artísticas y de la cual no pretendemos escapar. (Cavalcanti 2016, 59)

En su momento, consideré difícil conciliar una perspectiva planteando la apertura infinita del sentido con el análisis de un campo artístico estructurado, a partir de la mediación con Chantal Mouffe. Durante el desarrollo de este estudio, tanto la muestra compuesta por trabajos de artistas con fuerte influencia del arte conceptual como el marco teórico elegido llevaron a la elección metodológica de analizar las obras enfatizando su efecto discursivo en lo social. Finalizada esta etapa y logrado el objetivo inicialmente planteado, quedó la tarea de pensar sobre los demás aspectos del agenciamiento artístico, los cuales quedaron en segundo plano: la apertura a otras posibilidades significativas y sensibles más allá del discurso. El desafío emergente tras la realización de este estudio inicial fue el de pensar en el trabajo artístico como una agencia potencialmente productora de devenires impulsando desterritorializaciones dentro del organismo (la estructura y los intentos de totalización en su definición), según la terminología deleuziana y guattariana.

A partir de este punto, percibí el deber hacer otras preguntas. Para seguir indagando sobre la capacidad de agencia del arte (o del trabajo artístico), necesitaba encontrarme con la dimensión de lo imaginario y sus matrices pre-discursivas. Necesitaba, igualmente, rencontrar el hilo entre lo material y lo simbólico, redescubriendo la fuerza de los objetos (y de las imágenes) en la conformación de lo real. Sin dejar de lado el esfuerzo inicial de conformación del concepto de agenciamientos artísticos llevado a cabo hasta acá, la tarea ahora era ampliar su definición para tornarlo capaz de responder la siguiente cuestión: ¿qué agencias puede realizar el arte más allá de su campo?

¿Qué puede el arte? Nuevos cuestionamientos en torno a la agencia artística

En la búsqueda por otros marcos para responder las inquietantes cuestiones que quedaron tras la realización de mi tesis, una de las lecturas importantes para una reorientación de rumbo fue Nathalie Heinich (2001), en especial su libro *Lo que el arte aporta a la sociología*. La lección más significativa para mí de este texto, el cual discrepa de la perspectiva praxiológica propuesta por Heinich, es la de no

utilizar categorías de valores (lo social) contra otras categorías de valores (lo individual) en el análisis del arte. Si bien, ciertamente, desde el punto de vista de Heinich, un análisis verdaderamente sociológico será aquel preguntándose no por lo que es el arte, sino por cómo los actores definen, viven y reproducen el arte, es posible, en una torsión teórica, llevar esta praxis para observar las obras mismas y preguntar: ¿qué efecto produce el arte en lo real?

Este giro es posible porque la propia praxiología de Heinich se sitúa en el acercamiento a lo denominado por ella “el viraje crítico” en la sociología francesa, a partir de una aproximación con la etnometodología estadounidense, de la cual deriva tanto la antropología/sociología de las ciencias y las técnicas de Bruno Latour (2012) como la sociología de las justificaciones de Luc Boltanski y Laurent Thévenot (2006). En este punto, destaco la importancia de Latour para el deslizamiento del enfoque en lo discursivo para lo objetual/técnico como una dimensión fundamental para comprender la agencia de los trabajos artísticos.

Lo anterior se sumó a otras preguntas derivadas de la dimensión imaginaria de lo social. Revisiones teóricas de autores como Cornelius Castoriadis (1987), Gaston Bachelard (2005), entre otros, destacan la importancia del aspecto imaginario, el cual escapa lo racional/discursivo, en la conformación de lo social. A partir de estos autores, podemos pensar los imaginarios sociales como constituyendo una especie de gramática de la vida social y de las identidades sociales dando forma a instituciones, ritos, prácticas, y está igualmente plasmada en la cultura visual/material de las sociedades.

Si pensamos en la gran diversidad de imaginarios informando y dando forma a lo social, se puede igualmente considerar, cuando estos se vuelven hegemónicos, el llevar estos a cabo una disputa simbólica e ideológica para mantener su poder orientador y organizador de la vida. Para enfrentar estos imaginarios instituidos, en los términos de Cornelius Castoriadis (1987), es necesario permitir la emergencia de imaginarios radicales, o sea, nuevos imaginarios instituyentes y autónomos, los cuales pueden ser provisorios y efímeros, pero ejerciendo también un gran poder en la potencialización de nuevos devenires. Tal como afirma el sociólogo Manuel Baeza:

[...] los imaginarios sociales no están de ninguna manera exentos de oposiciones provenientes de la heterogeneidad propia de una sociedad; reconociendo una pluralidad siempre presente de configuraciones socio-imaginarias, el monopolio de las homologaciones puede resultar del logro de hegemonía de un imaginario sobre otro(s). (Baeza 2011, 35)

Las disputas por los imaginarios son tan o más potentes que las luchas discursivas por la hegemonía, tal como la elaborada por Gramsci y, posteriormente,

por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (1989). Considerando estar lo discursivo siempre acompañado de expresiones en lo material, lo imaginario es el elemento central, el cual da forma a imágenes, objetos, formas de vivir y de organización social preexistentes o cuyo alcance subjetivo reside más allá del discurso.

Acá se asienta, entonces, otro giro importante para comprender la agencia de los trabajos artísticos tomados posteriormente por mi investigación: pensar la imagen como conformando un ámbito propio de análisis, el cual necesita ser considerado como tal. En sus estudios sobre lo imaginario, Bachelard destaca el poder de representación de la imagen, atribuyéndole un poder de significación y transformación de lo real (Solares 2009). Por lo anterior, establece que la imagen constituye un tipo de producción distinta a la racional no pudiendo ser estudiada con las herramientas propias de la ciencia. En otras palabras, la imagen tiene una dinámica propia y una naturaleza transubjetiva y necesita ser considerada en sus términos (Bachelard 2005).

De este modo, es posible decir que a partir del planteamiento bachelardiano emerge la pregunta sobre “¿qué es la imagen?” Uno de los primeros en elaborar una deliberación sobre la naturaleza de la imagen fue W. J. T. Mitchell (2009), quien reflexionó sobre la relación de las imágenes con el lenguaje, interrogando sobre las prácticas de representación (y también de recepción) culturales del periodo de la globalización y hegemonía mediática (Mitchell 2009). Indagar sobre la imagen, sobre sus efectos, sobre su capacidad de manipulación (o el mito de la “imagen peligrosa”), lleva a recapacitar sobre los aspectos políticos de la imagen (Cavalcanti y Facuse 2023).

En este punto, se tornó importante en mi proceso investigativo explorar tanto las relaciones producidas por las imágenes con el discurso, reproduciendo y/o disputando órdenes hegemónicos, como su potencia de producción/representación de lo real. Según el investigador de la imagen Gonzalo Curto, “la ordenación de la visualidad va inseparablemente ligada a una economía de la legibilidad cuya constitución es indistinguible de la del mismísimo espacio público-político moderno” (Curto 2010, 26). En este sentido, se puede comprender la imagen como parte fundamental de las “lógicas de constitución del espacio sociopolítico y de normativización del cuerpo.” (Curto 2010, 26).

A partir de lo anterior, empecé a elaborar la hipótesis a partir de la cual las imágenes surgidas tanto de las luchas sociales contemporáneas como de algunos artistas visuales en producciones recientes participan en un proceso de aparición/emergencia de lo definido por Castoriadis como imaginarios radicales (o imaginarios instituyentes), los cuales preferí denominar nuevos imaginarios heterodoxos, buscando superar la hegemonía del imaginario moderno/colonial/capitalista. Este proceso se lleva a cabo mediante la creación de imágenes disidentes proponiendo nuevas representaciones de lo humano, del cuerpo y de la

política (ecopolítica, simbiosis, inter-agencias), articuladas con imaginarios regionales como el “buen vivir”, enfrentando las imágenes distópicas o respuestas xenófobas ante el colapso actual de la modernidad.

Imagen 2. Cheril Linnett - *Estado de Rebeldía III* /Yeguada Latinoamericana (2019).



Fuente: Foto de Juan Pablo Miranda. Disponible en <https://registrocontracultural.cl/estado-de-rebeldia-iii-yeguada-latinoamericana/>.

En otras palabras, existe una importante diversidad de artistas y acciones elaborando agenciamientos artísticos potentes a partir de la constitución de imágenes disidentes, los cuales dan cuerpo a los imaginarios heterodoxos, enfrentando el poder hegemónico del ordenamiento de la vida del imaginario moderno/colonial/capitalista. Un ejemplo que he estado analizando en mis últimos trabajos son las *performances* producidas por el grupo Yeguada Latinoamericana, liderado por la artista chilena Cheril Linnet.

Las *performances* producidas por la Yeguada Latinoamericana poseen la característica de producción de imágenes cuya potencia permanece aún después de terminada la acción. La imagen de la mujer-yegua relaborada una y otra vez en *performances* donde el cuerpo hipersexualizado enfrenta la mirada de los transeúntes o de la policía, desordena la jerarquía de los cuerpos elaborada por el imaginario moderno/colonial/capitalista, abriendo a este cuerpo híbrido nuevas posibilidades de “ser”. En especial, las acciones realizadas en las calles du-

rante las protestas del octubre de 2019, en Chile, configuran importantes momentos donde un imaginario heterodoxo de hibridismo interespecie tomó forma en los cuerpos de estas mujeres.

Más específicamente, durante la acción *Estado de Rebeldía III*, la Yeguada Latinoamericana confrontó directamente la violencia policial contra las mujeres durante el estallido social chileno de 2019. El grupo se reunió frente a la primera comisaría de carabineros, en el centro de Santiago, y realizó una *performance* donde todas se posicionaron de manera pasiva, como cuerpos a la disposición para ser tomados sexualmente por una fuerza “activa”. En el acto, todas miraban hacia abajo, como si estuviesen rendidas por un ente opresor. La pasividad de las posiciones de los cuerpos es quebrada tanto por la frase “Estado de Rebeldía” circundando a las actrices, como por las colas de caballo expuestas en sus nalgas. El aspecto sexualmente fetichista del cuerpo femenino expuesto con una cola de caballo devuelve a las mujeres el poder sobre el cuerpo y el deseo que la violencia patriarcal, representada por la policía, busca domar, ordenar, someter.

De este modo, es posible reflexionar sobre cuándo ocurre el agenciamiento artístico de esta imagen: justamente en el momento en el cual estos seres híbridos “acuerpan” (Smith 2020) en las calles, surgiendo en el espacio público para hacer visible no solo el sexismo y la violencia de género contra las mujeres, sino también la capacidad de trascender las propias categorías definiendo quién y qué es una mujer o qué y quién es un animal. Esta imagen provoca impacto exactamente después del momento de la *performance*, por permitir la aparición, a través de los cuerpos de las intérpretes, de otro imaginario, uno en el cual los seres ya no son ordenados bajo la orientación de un único sujeto (masculino, occidental, blanco). Linett hizo emerger en las calles de Santiago un imaginario radical (o heterodoxo, como he llamado) en donde los seres hablan por sí mismos, revelan sus propios deseos y surgen hibridizados, experimentando una existencia sin categorías o jerarquías excluyentes (Cavalcanti 2023).

Estas nuevas imágenes disidentes elaboran cuestiones teóricas bastante potentes, reflexionando sobre el territorio, el cuerpo, el género y el fundamento colonial de la organización social latinoamericana. En este punto, es importante destacar el trabajo desarrollado por Silvia Rivera Cusicanqui para el análisis de la agencia de las imágenes. Su obra puede ser considerada como constituyendo una sociología de la imagen articulando aspectos indígenas, feministas y territoriales en la construcción de una reflexión situada sobre la subalternidad, la alteridad y la identidad en la cultura latinoamericana (Díaz 2020; Cusicanqui 1987 y 2010). La reflexión planteada desde la propuesta teórica de Cusicanqui es de gran relevancia para analizar aspectos de la agencia de estas imágenes que involucran la producción de los cuerpos desde otro orden de visualidad, tornando real y presente en el espacio público modalidades otras de vivir y existir.

De manera resumida, los estudios actuales que he realizado me han demostrado que el esfuerzo por analizar la agencia de las imágenes, o el agenciamiento artístico desde la perspectiva de la producción imagética en sí misma, es fundamentalmente interdisciplinario. Tanto los estudios visuales, como las perspectivas decoloniales, las teorías del Antropoceno y las ciencias de la tierra, la filosofía y las ciencias sociales, además de las teorías políticas y ecopolíticas constituyen importantes medios a través de los cuales se puede analizar en qué medida las imágenes pueden, como dice Didi-Huberman (2013), “tocar lo real”:

Al igual que no hay forma sin formación, no hay imagen sin imaginación. Entonces, ¿por qué decir que las imágenes podrían “tocar lo real”? Porque es una enorme equivocación el querer hacer de la imaginación una pura y simple facultad de desrealización. Desde Goethe y Baudelaire, hemos entendido el sentido constitutivo de la imaginación, su capacidad de realización, su intrínseca potencia de realismo que la distingue, por ejemplo, de la fantasía o de la frivolidad. (Didi-Huberman 2013, 1)

Esta potencia de realismo mencionada por Didi-Huberman es lo que considero como la capacidad agencial de la imagen, su agenciamiento artístico. Sin considerar todo lo involucrado por la definición del arte, lo estético y su institucionalidad, busco ahora abrir el concepto anteriormente elaborado para analizar la imagen y el momento en el cual extrapola los límites de su institucionalidad/medialidad para incidir políticamente en un determinado orden de la visualidad. Lo anterior no debe significar un abandono de la sociología del arte en pro de un análisis, pudiéndose más bien situarse en la crítica del arte o mismo al interior de los estudios visuales. El esfuerzo actual es por repensar la relevancia de la perspectiva sociológica a partir de un análisis del fenómeno de lo estético, lo visual y lo artístico frente a los profundos cambios sociales de la actualidad, relevando el importante rol/agencia que estas dimensiones de la vida social pueden jugar en la conformación de un futuro común.

El Antropoceno: repensar la sociología y la vida común

Es un conocimiento de sentido común el que nuestra era es una de profundas crisis y transformaciones las cuales apenas logramos vislumbrar. En momentos como este, de caos y confusión, hemos sido confrontados con la misión de replantearnos completamente: desde las maneras como nos vemos a nosotras/os mismos, hasta nuestras formas de organización en sociedad, nuestras maneras de pensar y elaborar el mundo, etc. O sea, estamos frente a un proceso de crisis social, ecológica, ontológica y epistemológica del cual apenas esperamos poder salir vivos.

Frente a este contexto, la sociología es la disciplina más convocada a revisar sus presupuestos y fundamentos para conseguir ser parte relevante de los debates actuales. Sin embargo, según algunos autores, su extrema profesionalización y especialización le han impedido desarrollar contribuciones realmente relevantes sobre las actuales discusiones, las cuales involucran la superación de antiguas dicotomías y la emergencia del Antropoceno en el horizonte de las ciencias sociales y humanas. De acuerdo con los sociólogos Alain Caillé y Frédéric Vandenberghe (2021):

Not that sociology is in crisis. It isn't. Overall, that is what we find most worrying. We're facing a "perfect storm" and entering a protracted phase of global turbulence. The crisis is not going to disappear. We'd better get used to living in a toxic environment. From now onwards, we will have to face simultaneously the advance of the "ecological desert" and the descent into "sociological hell" (Danowski and Viveiros de Castro 2014, 29), both reinforcing each other. With its increasing professionalization, sociology, however, courts the risk of becoming irrelevant. There are numerous investigations of local social problems, from drunken driving in Alabama to bullying on the Internet and discrimination of Thai transsexuals in Paris. About the global economic crisis, however, it has hardly anything special to say. The sociology of the environment is only a small niche within the discipline. Despite Giddens's (2009), Urry's (2011) and Beck's (2016) valuable interventions in the public sphere, it does not really raise the temperature of our debates and controversies. Anthropologists (like Latour and Viveiros de Castro), historians (like Chakrabarty) and geologists are more concerned about the coming Anthropocene than the sociologists. (Caillé y Vandenberghe 2021, 3)

En este contexto, quienes nos posicionamos desde esta disciplina estamos llamados a realizar, a partir de nuestras herramientas teórico-metodológicas, el movimiento de integrarnos junto a los antropólogos, geólogos e historiadores en el debate serio e informado sobre el Antropoceno, sus límites (teóricos y/o científicos) y sus consecuencias. En este punto, considero fundamental para nuestra disciplina no solo revisar las teorías clásicas a partir de otros parámetros epistemológicos, como la noción de cuidado, tal como sugiere Caillé, sino igualmente seguir el sendero abierto por autores como Bruno Latour. Sus planteamientos largamente criticados por los teóricos sociales, se muestran centrales para repensar cuestiones fundamentales de la sociología para tornarla relevante en los días actuales. Por ejemplo, a pesar de todas las críticas sobre la inconsistencia de sus planteamientos en relación con la agencia de los objetos técnicos o mismo de la relación entre ecología y política, su sociología de los colectivos (Latour 2004) ejerce un importante rol en la tarea de repensar la disciplina frente a los actuales cambios en su principal objeto y *raison d'être*: lo social. Su propuesta de pensar no más en

una división entre naturaleza y sociedad, sino a partir de una noción de “colectivo” es central para avanzar en reflexiones sobre los impactos en colectivos humanos y no-humanos de los cambios en el ambiente, así como las diferentes capacidades de agencia tanto humanas como no-humanas, las cuales implican diferentes responsabilidades y generan distintas consecuencias. Siguiendo a Latour:

La naturaleza, como sabemos, nunca fue estable, mas siempre estuvo lista para servir como par a la irremediable explosión del mundo social y humano. El término colectivo es justamente el trabajo de recolectar un todo que deseamos remarcar. La palabra tiene la ventaja de traer a la memoria lo que el servicio de alcantarillado designa por redes de pequeños, medianos y grandes colectores que permiten evacuar las aguas servidas así como absorber las lluvias que caen sobre una gran ciudad. (Latour 2004, 116)

Frente a la necesidad de repensar tanto lo que es y de qué se constituye lo que denominamos como “social”, así como la noción misma de agente/agencia para la sociología, un abordaje del agenciamiento artístico puede beneficiarse de esta ampliación de la consideración sobre quiénes son sujetos de acción. Pensar las imágenes y los objetos de arte como parte de un colectivo conectando una red tanto técnica como humana (y hasta animal) en su composición es una manera de elaborar un conocimiento más preciso respecto a su capacidad de actuar sobre este mismo colectivo.

Teniendo en consideración que el Antropoceno, a pesar de las controversias y discrepancias sobre su definición, es en la actualidad un “concepto generativo”, tal como afirman Tironi y Undurraga (2023), no podemos ignorar su impacto en las humanidades y en las artes en el periodo reciente. La influencia de este debate aparece en imágenes, objetos y acciones buscando materializar imaginarios radicales (o heterodoxos) distintos a la constitución moderna (Latour 2004) y su orden jerárquico, patriarcal, colonial y capitalista del mundo.

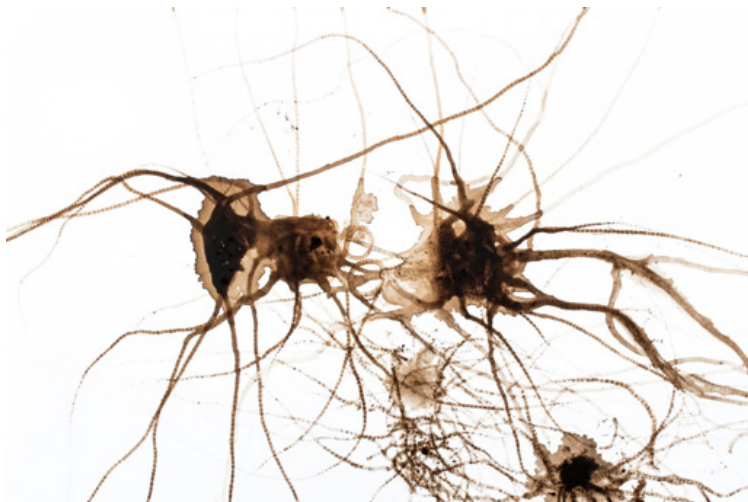
Estas apariciones imagéticas de imaginarios heterodoxos ocurren, en la actualidad, tanto en espacios institucionalizados del arte, como en acciones callejeras relacionadas con protestas sociales que, posteriormente, vuelven a circular en espacios institucionalizados del arte. En este punto, la sociología del arte está llamada a analizar estos movimientos de circulación e intercambio de las imágenes en distintos contextos institucionales. En estos análisis, las preguntas más recurrentes son: ¿qué cambios ocurren en las imágenes en estos distintos contextos?, ¿qué nuevos sentidos incorporan y a qué buscan responder?, ¿cómo lo indígena, lo territorial y la búsqueda por nuevas existencias coexisten con la lógica de la legitimidad y de la valoración mercadológica del campo artístico? Estas importantes cuestiones son aún relevantes en análisis buscando

comprender el arte, lo estético y lo visual en este momento de profundas transformaciones.

A modo de ejemplo de lo anteriormente mencionado, destaco la realización en Buenos Aires (2021) de la muestra *Simbiología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*.² A partir de la presentación de 170 trabajos de más de 50 artistas y colectivos artísticos argentinos, esta exposición dejó en evidencia el ineludible giro hacia “la simbiosis” en la práctica de un gran número de artistas contemporáneos (no solo en Argentina, sino en América Latina de manera más general). En el texto de la muestra, la referencia a Bruno Latour y a diversos otros autores de las ciencias sociales, quienes plantean el giro hacia los colectivos y a los cuerpos híbridos (Haraway 1985), llama la atención por el diálogo interdisciplinar promovido por el arte (más que la sociología) como parte de un programa de invención colectiva de nuevos futuros.

Un interesante ejemplo de los trabajos presentados en la exposición es *Tercerización orgánica* de la artista Virginia Buitrón (Argentina, 1977). Su investigación artística con larvas de moscas, iniciada hace casi una década, la llevó a producir lo que denominó “dispositivo de dibujo interespecie (DDI)”, el cual se trata,

Imagen 3. Virginia Buitrón - Tercerización orgánica (2021).



Fuente: Tomado de: <https://www.arteinformado.com/galeria/virginia-buitron/s-t-de-la-serie-tercerizacion-organica-25034>.

2. En el texto de presentación de la muestra, la noción de simbiosis aparece significada como una forma de desplazar los significados del arte (la simbología) hacia las formas de generación de relaciones entre seres (simbiosis). Disponible en: <https://simbiologia.cck.gob.ar/>.

de manera general, de un dispositivo compuesto de madera con fondo de papel de algodón generador de un hábitat para la creación de las larvas, las cuales van dejando rastros y marcas durante su proceso de desarrollo. Como resultado, generan dibujos complejos y rizomáticos, fuera de cualquier tipo de encuadramiento estilístico. Estas creaciones interespecie, tal como las define la propia artista, en la medida en que complejizan la noción de autoría (el que crea ¿son las larvas o la artista?) da cuenta de un proceso interdisciplinario donde la ciencia, en especial biológica, se funde con lo artístico en un experimento que, sin embargo, está desprovisto de cualquier objetividad o instrumentalidad.


A partir del ejemplo previamente mencionado, nos damos cuenta de la complejidad de las cuestiones que estas nuevas imágenes simbióticas e interespecie nos proponen. Por lo anterior, es preciso no olvidar hacer el movimiento más amplio de considerar el ser de esta imagen que circula, o sea, su capacidad de agencia como parte legítima de un colectivo socio-eco-técnico. Como entes que poseen su espacio de acción, las imágenes crean y relevan posibilidades de vida y utopías que generan su mundo propio, el cual es necesario ahondar y comprender en sus complejidades. La sociología del arte que piensa en el Antropoceno tiene que buscar igualmente entender las reconfiguraciones de lo social y de lo humano en estas últimas décadas, contribuyendo para comprender cómo el arte, como elemento fundamental del colectivo, puede tornarse en un eje de transformación y/o de preservación de este.

Algunas reflexiones finales

Frente a la crisis incorporada y revelada por el término Antropoceno, el pensamiento occidental ha estado enfrentándose con sus limitaciones fundamentales. La incapacidad de elaboración de nuevas teorías o maneras de abordar lo real frente a la “intrusión de Gaia” (Stengers 2015) se relaciona directamente con una incapacidad de imaginación. Si no logramos imaginar un mundo en donde un río es también un ancestro y un ente de suma importancia para nuestra historia pasada y supervivencia futura, no saldremos del precipicio apocalíptico al cual el imaginario occidental nos está llevando.

Ante el ocaso de su imaginario y la pérdida de la hegemonía en la organización de la vida en el mundo, la violencia y la destrucción emergen como última salida para el occidente. Los actuales hechos de los cuales hemos sido testigos en Palestina son un ejemplo de la crueldad absoluta que el imaginario moderno/colonial/capitalista es capaz de ejercer para persistir como fuerza motriz. Incapaz de producir otras salidas al modo de vida predatorio que estableció, apuesta por el apocalipsis como la solución final. Esta imaginación teleológica judaico-cristiana occidental, la cual está en la base de un modo de organización del mun-

do adicto a la expropiación y a la explotación, no puede llevarnos a imaginar ningún otro camino y/o solución, pues es incapaz de concebir lo diverso y no reconoce otras formas de vida fuera del orden colonial/capitalista como válidas y posibles.

Para lograr esta transición, necesitamos de la participación de todos los del colectivo del cual formamos parte: humanos y no-humanos, imágenes y objetos, animales y medio-ambiente. Necesitamos repensar nuestra existencia y ser capaces de imaginar otros modos de vivir colectivamente, concibiéndonos a nosotros mismos como una especie y un ente más entre tantos capaces de generar la vida. Para esto, debemos reimaginar nuestras teorías, nuestras instituciones, toda nuestra vida en común tal como la hemos vivido hasta ahora. Y para esto necesitamos tanto de las ciencias de la tierra, como de las ciencias sociales, de las humanidades y principalmente de lo estético. Porque el arte es una gran e importante herramienta de reflexión e imaginación colectiva, pues solo juntos seremos capaces de imaginar y crear nuevas asociaciones para tornar viable la vida en el futuro cercano. 

Referencias

- Bachelard, Gaston. 2005. *Poétique de l'espace*. París: Presse Universitaire de France.
- Baeza, Manuel Antonio. 2011. Elementos básicos de una teoría fenomenológica de los imaginarios sociales. En Coca, J., Valero, J., Randazzo, V. y Pintos, J. (coords.), *Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales*. España: TREMN-CEASGA.
- Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Boltanski, Luc y Thévenot, Laurent. 2006. *On justification: economies of worth*. Oxford: Princeton University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1996. *Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Caillé, Alain y Vandenbergh, Frédéric. 2021. *For a new classic sociology: a proposition, followed by a debate*. Londres: Routledge.
- Castoriadis, Cornelius. 1987. *The imaginary institution of society*. Londres: Polity Press.
- Cavalcanti, Raíza y Marisol Facuse. 2023. Archiva chilena: prácticas de representación y cultura visual feminista en las instituciones del arte contemporáneo. *Revista de Antropología Visual*, 31: 1-17. Santiago, Chile.
- Cavalcanti, Raíza. 2023. Imagens dissidentes: a persistência do desejo na construção de imaginários heterodoxos. *Fotocronografias*, 9(21): 12-23. <https://seer.ufrgs.br/index.php/fotocronografias/article/view/135783>

- Cavalcanti, Raíza. 2016. *Agenciamentos artísticos: uma análise sociológica sobre a ação dos trabalhos artísticos no interior do campo da arte brasileiro*. Tesis de doctorado. Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Posgrado en Sociología, Recife, Brasil.
- Curto, Gonzalo. 2010. Cultura visual y espacio público-político. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 15: 21-36.
- Cusicanqui, Silvia Rivera. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. 1a ed. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Cusicanqui, Silvia Rivera. 1987. El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia. *Revista Temas Sociales*, 11: 49-64. IDIS/UMSA, La Paz.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1996. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Río de Janeiro: Editora 34.
- Díaz Herrera, Claudio. 2020. Sociología de la imagen en Silvia Rivera Cusicanqui: conceptualización teórica y metodológica de una disciplina dialéctica, discursiva y rebelde. *Izquierdas*, 49: 2021-2049.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Barcelona: Círculo de Bellas Artes.
- Haraway, Donna. 1985. *Manifiesto Cyborg: el sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. Barcelona: Epub.
- Heinich, Nathalie. 2001. *Lo que el arte aporta a la sociología*. México: Bermejo.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. 1989. Beyond the positivity of the social: antagonisms and hegemony. En *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*. Londres: Verso, 93-148.
- Latour, Bruno. 2012. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: EDUFBA.
- Latour, Bruno. 2004. *Políticas da Natureza: como fazer ciência na democracia*. Bauru: Edusc.
- Lippard, Lucy. 2004. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Mitchell, W. J. T. 2009. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Mouffe, Chantal. 2007. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Ramírez, Mari Carmen. 1989. Tácticas para viver da adversidade: O Conceitualismo na América Latina. *Revista Arte e Ensaios*, 185-195.
- Smith, M. F. (2020). Creatividad, pensamiento y artivismo feminista en Chile ¡Ahora es cuando! *VISUAL Review: International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual*, 7(2).
- Solares, Blanca. 2009. Notas sobre la imagen en Gaston Bachelard. En Wunenbur-

- ger, J. J. (ed.), *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*. Cuernavaca, México: UNAM.
- Stengers, Isabelle. 2015. *In catastrophic times: resisting the coming barbarism*. Luneburgo, Alemania: Open Humanities Press.
- Tironi, Manuel y Beltrán Undurraga. 2023. Provocaciones y tensiones del Antropoceno: hacia una geologización de lo social. *Revista Estudios Públicos*, 171: 139-179.
- Zolberg, Vera. 2002. *Sociología de las artes*. Madrid: Fundación Autor.