



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**ANÁLISIS PARA RE-PENSAR LAS ARTESANÍAS EN MÉXICO:
HACIA UN NUEVO SISTEMA DE VALORACIÓN DE LAS ARTES
(UN ENFOQUE EVOLUCIONISTA Y DECOLONIAL)**

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

PRESENTA:

LIC. LORENA GARCÍA SOLAR

DIRECTOR DE TESIS:

DR. RAMÓN PATIÑO ESPINO

ASESORES DE TESIS:

DR. JESÚS MÁRQUEZ CARRILLO

DR. JOSÉ RAMÓN FABELO CORZO

JUNIO 2021



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: Re-pensar las artesanías en México, un imperativo axiológico, estético, social y cultural.....5

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: Entre arte y no arte. Violencia cultural en la categorización, jerarquización y valoración del “arte” (occidentalizado), frente a la “artesanía” en México.11

MARCO METODOLÓGICO: Una propuesta metodológica para justipreciar el valor arti-estético de las artesanías mexicanas.....15

CAPÍTULO 1- SOBRE LA NECESIDAD DE UNA CRÍTICA (Y MODIFICACIÓN) AL SISTEMA DE VALORACIÓN DEL ARTE ACTUAL.....18

1.1 ¿A qué nos referimos con el concepto “sistema de valoración del arte”?18

1.1.1 Sobre la construcción de un sistema de valoración hegemónico en el arte.....20

1.2 Características restrictivas para el análisis de “otras” estéticas desde el sistema de valoración del arte actual.....22

1.2.1 Eurocentrismo y Colonialidad. Sobre la colonialidad y occidentalización en el arte y la estética.....23

1.2.1.1 La teoría de la colonialidad / decolonialidad.....23

1.2.1.2 La colonialidad en el arte y la estética.....24

1.2.1.3 El concepto de arte “occidentalizado”.....26

1.2.1.4 De la deuda colonial en los conceptos y las valoraciones estéticas.....27

1.2.2 Sobre el “secuestro” de la universalidad estética. Confusión entre “arte” y “arte occidentalizado”.....31

1.2.2.1 ¿Por qué hablar de un “secuestro” de la universalidad estética?.....32

1.2.2.2 La idea de “lo universal” como una herramienta de la matriz colonial del poder.....33

1.2.2.3 Sobre el “secuestro” de la universalidad estética.....35

1.2.3 Jerarquización excluyente como síntoma de una violencia cultural. Sobre arte y no-arte [o artesanías]. Referentes conceptuales y disputas teóricas.....38

1.2.3.1 Arte “culto” u occidentalizado vs arte popular-artesanías.....45

1.2.3.2 Repercusiones en el reconocimiento y valoración de “otras” estéticas: algunos ejemplos para reflexionar sobre la valoración de la “artesanía” frente al “arte occidentalizado”.....48

1.3 Hacia la construcción de un nuevo sistema de valoración de las artes que permita reconocer a las artesanías mexicanas dentro del campo de la estética y el arte.....	63
--	----

CAPÍTULO 2 –PROPUESTAS TEÓRICAS PARA UN NUEVO SISTEMA DE VALORACIÓN DE LAS ARTES.....64

2.1 ¿Por qué estas teorías y no otras? La transculturalidad y la universalidad como punto de encuentro entre las teorías	64
--	----

2.2 Aportes de la Teoría decolonial del arte.....	70
---	----

2.2.1 La mirada occidentalizada y una nueva mirada decolonizadora del arte.....	71
---	----

2.2.2 Axiología decolonial para el estudio de la valoración arti-estética de las artesanías mexicanas.....	74
--	----

2.2.3 El concepto de <i>Aisthesis</i> como aliado para la conformación de un sistema de valoración del arte más universal (Enrique Dussel, Walter Mignolo, y Katya Mandoki).....	77
--	----

2.3 Aportes de la Teoría evolucionista del arte.....	87
--	----

2.3.1 <i>Homo artisticus/aestheticus</i> y el “instinto” del arte: de la universalidad de la práctica artística en el género humano.....	89
--	----

2.3.1.1 El arte como naturaleza humana.....	91
---	----

2.3.1.2 ¿Qué es el arte / las artes desde la ciencia estética evolucionaria?....	93
--	----

2.3.2 Algunas propuestas de universales en el arte desde la teoría evolucionista para la incorporación de expresiones artísticas no occidentales en el campo del arte y la teoría estética (Denis Dutton + Cinthya Quintero; Ana Cristina Vélez y Ellen Dissanayake).....	96
---	----

2.3.3 El <i>hacer especial</i> (o <i>making special</i>) de Ellen Dissanayake como elemento distintivo en la evolución cultural del arte occidentalizado y la artesanía.....	119
---	-----

2.3.3.1 Sobre el Homo que hace arte y su tendencia a “hacer especial”.....	120
--	-----

2.3.3.1.a La tendencia distintiva del Homo aestheticus: el “hacer especial” (making special).....	124
---	-----

2.3.3.1.b La evolución cultural del “hacer especial” en el arte occidentalizado y la artesanía.....	126
---	-----

2.4 Indicios de transculturalidad y universalidad en el símbolo del Árbol de la Vida. La presencia de “invariables culturales” en la producción de arte/artesanías alrededor del mundo.	131
--	-----

2.4.1. ¿A qué nos referimos con “invariables culturales”?.....	131
--	-----

2.4.2. El símbolo del Árbol de la Vida como una invariable cultural y su presencia en el Mundo.....	133
---	-----

2.4.2.1 El Árbol de la Vida y su significación en las cosmovisiones de distintas culturas.....	135
--	-----

2.4.2.2. La expresión material-sensible del símbolo del Árbol de la Vida en México.....	142
2.4.2.2.a Injertos europeos: El Árbol de la Vida cristiano en México.....	146

CAPÍTULO 3- SOBRE LOS ÁRBOLES DE LA VIDA DE IZÚCAR DE MATAMOROS, PUEBLA. Un caso de análisis para la revaloración arti-estética de las artesanías mexicanas en el marco de la constitución de un nuevo sistema de valoración de las artes.....150

3.1 Sobre nuestros guías en el conocimiento de la artesanía de Izúcar de Matamoros, Puebla.....	151
3.2 El Árbol de la Vida en Izúcar de Matamoros.....	153
3.2.1 Sobre Izúcar de Matamoros, Puebla.....	156
3.2.2 Evolución cultural: De la técnica, materiales e iconografía (permanencia y evolución de prácticas y formas).....	158
3.2.2.1 Sobre la forma y la iconografía escultórica.....	159
3.2.2.2 Sobre las transformaciones en los materiales, técnica y la iconografía pictórica.....	162
3.2.3 <i>Hacer especial</i> : La vida ritual en torno a los Árboles de la Vida.....	169
3.2.4 Otras representaciones del Árbol de la Vida en zonas aledañas al municipio de Izúcar de Matamoros.....	175
3.2.4.1 Acatlán de Osorio, Puebla	176
3.2.4.2 Metepec, Edo. de México.	179
3.3 Los “universales del arte” de Dutton + Quintero, Ana Cristina Vélez y Ellen Dissanayake aplicados a los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros.....	183
3.4 Discusiones y conclusiones en torno al análisis de los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros. Propuesta para una re-significación de las artesanías en México.....	194

4. COROLARIO. Para una re-valoración de las artesanías mexicanas, un nuevo sistema de valoración de las artes. Caracterización de nuestra propuesta y comentarios finales.....198

4.1.La propuesta: Un nuevo sistema de valoración de las artes.....	199
--	-----

CONCLUSIÓN GENERAL.....	203
BIBLIOGRAFÍA.....	207
ANEXOS.....	218

INTRODUCCIÓN

Re-pensar las artesanías en México, un imperativo axiológico, estético, social y cultural

A lo largo de la historia del hombre, toda sociedad se ha enfrentado a la compleja situación que comprende la priorización de una determinada forma de actuar, sentir, pensar o hacer; dicha priorización entre una diversidad de elementos es lo que ha constituido, con el tiempo, una determinada conciencia valorativa sobre lo que es o debe ser mejor (o más valioso) para nuestro desarrollo como especie humana.

Sin embargo, como iremos viendo a lo largo del presente trabajo, dicha conciencia valorativa que, en teoría, vela por un bienestar genérico para el hombre y sus creaciones, hoy se encuentra en gran medida distorsionada por un velo moderno-capitalista-colonial que ha tendido a la universalización de un determinado sistema de valores (el occidental-europeo), el cual ha dejado de lado una gran cantidad de formas que al no entrar dentro de las concepciones hegemónicas que constituyen lo “valioso”, tienden a ser eliminadas o bien, en el mejor de los casos, sobreviven pero siempre bajo una condición de inferioridad que genera en éstas un tipo de subvaloración. Así pues, veremos entonces cómo más que una universalización real, se ha fomentado la imposición de los valores de una determinada cultura y con ella los prejuicios que le acompañan.

Lo anterior puede ser concebido como una consecuencia de lo que describe el filósofo Enrique Dussel en su obra *1492, el encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*¹, donde explica cómo tras el descubrimiento y colonización que realiza la cultura occidental-europea sobre el continente americano, ésta se fue autodefiniendo como cultura central, superior y “más desarrollada” frente a cualquier otra; de tal modo que sus categorías, conceptos y sistemas de valoraciones fueron impuestos a las sociedades colonizadas por ésta como las únicas formas válidas, objetivas y universales a tomar en cuenta.

Siguiendo la postura de Dussel, encontramos que en el campo de la estética y la teoría del arte, dicha imposición de categorías, conceptos y valores (que hoy han sido introyectadas como parte de nuestra conciencia valorativa), han condenado lo generado por el *otro* (“la periferia”), como aquello que es pre-moderno, bárbaro y por tanto, algo que debe ser

¹ E. Dussel, *1492, el encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*, 1994.

trascendido o superado. Tal es el caso de la producción artística de los pueblos colonizados: la llamada artesanía, expresión artística históricamente asociada a una alteridad indígena-popular que suele ser analizada y valorada bajo los estándares axiológicos que sostiene dicho sistema occidental de valores.

Al respecto, hay que decir que, dado que este sistema está basado en una conciencia valorativa eminentemente eurocéntrica, carece en gran medida de una mirada particular hacia la producción artística de los pueblos *otros*; de modo que, tomando en cuenta lo dicho hasta aquí, partimos de la premisa que aboga por la llamada “artesanía mexicana” como un tipo de obra artística particular con técnicas, materiales e iconografía propia que no puede seguir siendo analizada estéticamente desde una teoría axiológica extranjera que ha impuesto su propia conciencia valorativa como universalmente verdadera; sino más bien, consideramos que su análisis y valoración debe realizarse desde una perspectiva más amplia que permita su adecuada *justipreciación*² y demostrar de este modo que dicha teoría universalizada, tiende a vacíos o falsas conceptualizaciones que muchas veces se encuentran opacadas por prejuicios (quizá coloniales).

Es por lo anterior que, para el presente trabajo nos hemos decantado por el uso del término “artesanía” y no otro, ya que creemos en que no es necesario agregarle un adjetivo para otorgarle una valoración más justa a las obras producidas bajo esta categoría, como es el caso del término de *artesanía artística o creativa*; o bien, otros términos ya utilizados anteriormente con un propósito reivindicador como son los de *arte popular*, *arte indígena* u otro, pues, pese a que la intención es loable, siguen siendo conceptos polémicos por la carga discriminativa y colonial que pueden tener los vocablos *popular e indígena*³.

² Término tomado de J.R. Fabelo en *Nuevas tesis sobre los valores estéticos*, 2020. (Elaboradas a partir del análisis del ensayo de Jan Mukarovsky “Función, norma y valor estético como hechos sociales”). De acuerdo con Fabelo, la *justipreciación estética* hace referencia a la apreciación justa del valor estético de un objeto, independientemente de su categorización. En otras palabras, es apreciar justamente en su valor una cosa, con toda la flexibilidad y relatividad que implica la verdad valorativa.

³ Sobre esta postura conceptual, añadimos que el uso de los términos “arte/artista popular,” “indígena” o “etnológico” utilizado por los artesanos como una manera de “sustentar el valor de sus obras”(tanto en el sentido económico, como en el simbólico y cultural), dada la carga valorativa que los propios conceptos de “arte” y “artista” arrastran desde el siglo XVIII, es completamente válido su empleo desde nuestra perspectiva. Y aunque consideramos que no debería recurrirse a los conceptos para valorar objetivamente a las obras, somos conscientes de sus repercusiones en el día a día del artesano que basa su subsistencia en las piezas que elabora.

Si bien somos conscientes de que no todas las obras catalogadas con dicha terminología (la de “artesanía”) cuentan con la calidad necesaria para introducirlas en el campo del arte, y que es más factible catalogarlas como manualidad⁴, podemos decir que, así como existe arte “malo” dentro del arte hegemónico, también existen obras indiscutibles que no se dejan encuadrar en los cánones comunes de la artesanía. Es por ello que nuestro propósito al abogar por el uso del término “artesanía”, se enfoca en la generación de un nuevo sentido que permita su enaltecimiento y resignificación actual a partir de la demostración de la valía de sus rasgos distintivos.

Con este propósito, nos sumamos a los esfuerzos de diversos teóricos para sostener que la artesanía en México, puede ser vista como un tipo de obra artística cuyas peculiaridades y valores anti-estéticos⁵ demandan un análisis particular. De modo que se sustente la necesidad de un sistema de valoración más amplio e inclusivo que permita salvar en los posible, los vacíos del actual sistema de valoración del arte. Específicamente nos interesa ahondar en las concepciones que la influencia occidental-europea ha establecido para la categorización y jerarquización entre lo que debe ser considerado como “Arte” con A mayúscula y lo que será artesanía.

Tomando en cuenta lo anterior, la presente investigación se centrará en analizar el trasfondo estético de las críticas a la artesanía para, desde ahí, emprender una defensa de la misma a través del análisis de sus valores anti-estéticos desde las posturas de la teoría de la decolonialidad, que, a su vez, serán reforzadas y ampliadas mediante los aportes de la ciencia estética evolucionaria. Específicamente, nos valdremos de conceptos clave como los de *aisthesis* y estéticas decoloniales, en el caso de la primer corriente teórica; así como los de “*hacer especial*” (o *making special*) y el “instinto” del arte, en el caso de la segunda. Todos

⁴ Para una mejor perspectiva sobre la diferenciación entre artesanía y manualidad, invitamos a consultar el *Manual de diferenciación entre Artesanía y Manualidad*, FONART/SEDESOL, 2009.

⁵ Al usar el término *anti-estético*, hacemos referencia a uno de los modos posible de manifestación estética (aquella asociada al arte en su más amplia expresión que no se encasilla en las nociones hegemónicas sobre las bellas artes). Debemos recordar que lo estético (como sensibilidad y no como disciplina filosófica) abarca muchos más campos de la vida del hombre que van más allá del ámbito artístico (desde la naturaleza, hasta la política, la moda, la comida, entre otros ámbitos de la vida social y cotidiana del hombre). Sin embargo, también es cierto, como señala Ramón Patiño en *El arte, la ciencia y su relación estética* que “el arte necesariamente incluye a la estética [...] que arte y estética son las dos caras de una misma moneda; y que no hay una sin la otra” (En *Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción*. Colección La Fuente. BUAP. 2019, p.199). Sin duda alguna buena parte de los análisis sobre lo estético se enfocan en analizar al arte como una de sus caras más destacadas de expresión, de modo que no quisimos dejar de lado ninguna de las partes que componen la expresión (lo estético como sensibilidad; y lo artístico como manifestación material, práctica, de dicha sensibilidad).

ellos, conceptos que nos permitirán evidenciar y sustentar la relevancia de incorporar a la transculturalidad y una verdadera universalidad en la construcción de un nuevo sistema de valoración del arte. De ahí que finalicemos nuestro análisis teórico con la aplicación de los doce universales del arte que propone Denis Dutton⁶ (y las ampliaciones de éstos, que propone Cintya Quintero⁷), así como otros “universales” propuestos por las autoras Ana Cristina Vélez en su obra *Homo artisticus. Una perspectiva biológico-evolutiva*⁸ y Ellen Dissanayake en *Homo aestheticus. Where art comes from and why*⁹, para ponerlos a prueba con un caso de estudio: los *Árboles de la Vida* del municipio de Izúcar de Matamoros (Puebla, Mex.). Dicho análisis tiene la intención de demostrar cómo estos objetos artísticos, catalogados como artesanías, pueden no sólo satisfacer los criterios de la teoría estética, sino que, además, pueden enriquecer y pretenden ampliar el concepto tradicional de lo que es considerado como arte; no sólo en el ámbito académico sino, sobre todo, se aspira a una revaloración social sobre su valía artística y económica.

Para llevar a cabo nuestro propósito, la investigación se ha organizado en 4 capítulos, distribuidos de tal manera que nuestro análisis se desarrolle de lo general a lo particular. Es por ello que en el primero de ellos, presentaremos una crítica al sistema de valoración del arte actual, con el fin de evidenciar sus vacíos, carencias e incluso exclusiones como síntoma de una *violencia cultural* (haciendo alusión a la propuesta teórica de Boaventura de Sousa Santos¹⁰) que persiste hasta nuestros días y que consideramos necesario modificar en pro de la construcción de una estética más universal. Para ello abordaremos algunos referentes conceptuales que nos servirán de base para desplegar nuestro análisis en torno a las disputas teóricas sobre la artesanía mexicana, señalando desde un inicio, que lo que comúnmente conocemos con el término de “arte”, abarca apenas una mínima parte de lo que, desde una mirada realmente universalista, podría catalogarse dentro de esta categoría, y que más bien, solemos basarnos en un constructo histórico eurocéntrico (tanto teórico como institucional), que ha hecho pasar por universal una forma particular de práctica artística y que, por tanto,

⁶ Denis Dutton, *El instinto del arte. Belleza, Placer y evolución humana*, Editorial PAIDÓS, 2010.

⁷ Cintya Quintero, *Estética y arte como categorías transculturales: consideraciones para una crítica de la artesanía indígena*. Facultad de Filosofía y Letras, BUAP. 2015.

⁸ Ana Cristina Vélez Caicedo. *Homo artisticus. Una perspectiva biológico-evolutiva*. Colombia. 2008.

⁹ Ellen Dissanayake, *Homo aestheticus. Where Art comes from and why*. University of Washington Press. USA. 1995.

¹⁰ Cfr. Boaventura de Sousa Santos. *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria*. Editorial Universidad Bolivariana. Santiago. 2008. Y Boaventura de Sousa Santos. *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*. (Trad. Joaquín Herrera Flores et.al.) Editorial Descleé de Brouwer, S.A. España. 2003.

se han dejado de lado una gran cantidad de expresiones arti-estéticas desarrolladas por diversas civilizaciones del pasado, pero también del presente. De ahí nuestro interés por exponer algunos debates teóricos en torno a la valoración de las artesanías frente a la concepción hegemónica que tenemos sobre el “arte” o “arte occidentalizado”, como le hemos decidido nombrar en esta investigación.

Para nuestro segundo capítulo, expondremos la pertinencia de dos teorías del campo de la estética y el arte que nos servirán de base para 1) justificar que el sistema de valoración del arte actual es limitativo-excluyente y por tanto, es necesario transformarlo, y 2) demostrar que el “arte” es en realidad más amplio y diverso de lo que la tradición estética occidental nos ha hecho creer, pues veremos a partir de su desarrollo, cómo el arte se encuentra presente (con distintas formas y funciones) en toda cultura pasada, presente y seguramente futura. Se trata de la teoría decolonial del arte y la teoría evolucionista del arte, las cuales serán desplegadas en este capítulo, evidenciado su pertinencia para el análisis propuesto, así como la relación, compatibilidad y complementariedad entre ellas para ampliar nuestras concepciones sobre el arte y la estética, pero sobre todo, como elementos teóricos necesarios en la construcción de un nuevo sistema de valoración de las artes.

Una vez evidenciada la pertinencia y relación de nuestras dos teorías base, con su correspondiente aplicación al campo de la artesanía (de manera general), pasaremos a nuestro tercer capítulo donde se presentará y desarrollará nuestro estudio de caso: los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, Puebla. En este capítulo comenzaremos por caracterizar a estos objetos artísticos catalogados como artesanías, siguiendo las teorías desarrolladas en el capítulo anterior. Ahora bien, dado que el punto de encuentro entre las teorías son la transculturalidad y la universalidad del “arte” o la práctica artística, serán estos dos elementos en los que nos centraremos para desarrollar nuestro estudio de caso: el análisis de una artesanía que lleva más de 200 años de tradición, y que ha sido reconocida y galardonada internacionalmente por sus características no sólo culturales, sino también artísticas. Sin embargo, como veremos, sigue siendo concebida en México como obras folclóricas, que si bien son relativamente estimadas, se les percibe con cierta inferioridad valorativa (tanto social, como económicamente) a otras obras que se encuentran más cercanas a la noción del arte occidentalizado. Es por ello que nuestro análisis pretende servir de ejemplo para la

reivindicación de la valoración anti-estética de la artesanía en México (aunque no sólo aplicable a ésta) a partir de evidenciar las carencias y restricciones del sistema de valoración del arte actual, así como la riqueza de un análisis que, tomando en cuenta las teorías antes señaladas, nos permita la transformación de dicho sistema limitativo.

Finalmente, a modo de corolario, plantearemos nuestra propuesta: la generación de un “nuevo sistema de valoración de las artes” junto con nuestros comentarios finales al respecto. Para dicha propuesta, se tomarán en cuenta los elementos aportativos de las dos teorías base de nuestra investigación, así como los resultados de la aplicación de éstas en nuestro caso de estudio, de modo que, a partir de ello, se plantee a modo de esbozo, las características que un “nuevo sistema de valoración de las artes” debería tomar en cuenta siguiendo el análisis desarrollado.

Al respecto es importante señalar que nuestro propósito no es intercambiar un sistema por otro, ni tampoco pretendemos universalizar las características planteadas para ese “nuevo sistema”, pues es precisamente contra una idea restrictiva y fija del arte que planteamos nuestra propuesta. De ahí que se establezca la necesidad de construir un nuevo sistema de valoración del arte (o mejor dicho, de las artes) que no sólo sea transcultural, sino sobre todo pluriversal y siempre cambiante. Consideramos pues, que como resultado de ese nuevo sistema de valoración, sería posible lograr una nueva mirada sobre los objetos y prácticas artísticas de nuestro pueblos latinoamericanos, permitiendo a su vez, la revaloración anti-estética y económica de las artesanías mexicanas.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA: Entre arte y no arte. Violencia cultural en la categorización, jerarquización y valoración del “arte” (occidentalizado), frente a la “artesanía” en México.

Tras la conquista del continente americano, la concepción de “arte” que se inculcó a las sociedades colonizadas se enfocó en reconocer y comprender las obras artísticas que, para los fines de esta investigación, nos empeñaremos en calificar como “occidentalizadas”¹¹.

El término “arte occidentalizado” u “obra de arte occidentalizada”, hace referencia al tipo de manifestaciones artísticas cuyos valores arti-estéticos y económicos, se basan en los cánones del arte occidental-europeo. Cánones que fueron impuestos y difundidos en las diversas sociedades colonizadas a lo largo del tiempo y que, incluso hoy en día, siguen marcando la pauta de nuestras valoraciones arti-estéticas.

Ahora bien, analizando esta perspectiva occidentalizada del arte desde el campo de la teoría y la historia del arte, podemos decir que, mientras a este tipo de obras (las del arte occidentalizado) se les valora de tal manera que se inculca el aprendizaje de sus técnicas, formas, colores y temporalidades como parte de la formación básica de cualquier ciudadano; así como también se inculca la apreciación y análisis de sus creadores más destacados, y la apreciación de la maestría de sus procesos creativos hasta la culminación de sus obras; vemos en contraparte, que las obras catalogadas como “artesanías” se les ha relegado a campos fuera del arte, prácticamente desaparecen en la formación del ciudadano común, e incluso apenas ocupan un lugar en el imaginario cultural a partir de su identificación como objetos de relativa importancia patrimonial (por sus rasgos distintivos que las identifican con la identidad y cultura a la cual pertenecen); o bien, como objetos turísticos-comerciales (en pocas palabras, souvenirs) que la identifican con la “mexicanidad”¹² como marca cultural.

A lo anterior se agrega el papel que juegan las instituciones dedicadas a la protección, conservación y divulgación del arte en la valoración tanto artística como económica que se

¹¹ Entre este tipo de arte, encontramos a las denominadas “bellas artes”, las cuales engloban a: la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la danza, la literatura, el cine y el teatro. El término de “arte occidentalizado” será explicado con mayor detalle en el primer capítulo de esta investigación.

¹² Si bien la identificación de la artesanía como patrimonio cultural o atractivo turístico no debe verse como algo despreciativo, es importante señalar que su análisis y valoración arti-estética, en donde la técnica, materiales, iconografía y demás elementos relativos a su producción y correspondiente apreciación, desde una visión más amplia, es una tarea pendiente, que de a poco, comienza a tomar cada vez más relevancia en el campo teórico del arte, pero aún queda mucho por hacer.

da a una u otra obra. Para Fabelo¹³, según su *teoría pluridimensional de los valores*, esta distinción es propia de una lógica axiológica desde la dimensión instituida; y lo vemos claramente cuando se *educa* a los asistentes de las grandes instituciones del arte (como son los museos y las academias de arte), sobre el destacado valor artístico, cultural y económico que poseen las obras resguardadas (en el caso del museo) y enseñadas (en la academia). Sin embargo, aquellos objetos que comúnmente se encuentran en calles, mercados y talleres de artesanos, usualmente son concebidos como objetos “de menor valía” sin tomar en cuenta sus valores arti-estéticos de manera objetiva (es decir, se da una clase de prejuicio injustificado por una falta de reconocimiento que en buena medida es institucional).

Dicho lo anterior, podemos decir que el sistema de valoración del arte que prevalece actualmente en México, toma como base los cánones artísticos que la influencia occidental-europea estableció para la categorización y jerarquización del arte (un arte occidentalizado), instaurando de esta manera, la diferencia entre lo que debía ser considerado como “Arte” con A mayúscula y lo que sería “artesanía”.

Esta histórica separación, que ha sido ampliamente desarrollada por Larry Shiner¹⁴ en su obra *La invención del arte. Una historia cultural*, nos permite sostener que la artesanía en México, vista desde la estética y la teoría del arte como un tipo de obra artística particular, con técnicas, materiales e iconografía propia, se encuentra depreciada por un sistema de valoración extranjero que se ha enfocado en posicionar las manifestaciones de lo que hemos categorizado como “arte occidentalizado”, y ha dejado de lado las peculiaridades y valores de otras obras que se encuentran fuera de su conceptualización de lo que es “Arte”.

Al respecto es importante reconocer que los conceptos de “Arte”¹⁵ y “artesanía”, han sido discutidos a lo largo del tiempo por una variedad de disciplinas entre las que podemos mencionar: la filosofía, la sociología, la antropología o la historia del arte; así como por una diversidad de autores¹⁶ como los son Bovisio, Castro, Colombres, Dewey, Davies, Espejel, Fernández, Freitag, Mukarovsky, Novelo, Quintero, Shiner, Shusterman, Valencia, entre

¹³ En José Ramón, Fabelo, *Los valores y sus desafíos actuales*. EDUCAP- Instituto de Filosofía de La Habana, Lima, 2007

¹⁴ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, España: Paidós, 2001.

¹⁵ Arte, con A mayúscula hace referencia al que hemos denominado para el presente estudio como “arte occidentalizado”. Ver nota 11.

¹⁶ Los autores referidos han realizados estudios sobre las disputas teóricas entre las “artesanías” o bien, otras expresiones del denominado “arte popular” y el “arte occidentalizado”, que pueden relacionarse con el presente estudio.

muchos otros que se han esforzado en generar nuevas posturas que incluyan perspectivas de análisis más diversas e inclusivas. Sin embargo, pese a los esfuerzos realizados, hoy en día todavía no se ha llegado a un acuerdo sobre la valoración arti-estética y económica para este tipo de expresiones. Incluso, han surgido términos como los de “arte popular”¹⁷ y “arte etnológico”¹⁸ que, como oposición al “arte culto”, “académico” o “elitista”¹⁹, pretenden ampliar de alguna manera lo que es considerado como “arte”, pero sin dejar de lado que, por tratarse de objetos elaborados por “el pueblo” (término que en la mayoría de los casos hace referencia a una raíz indígena y campesina²⁰), es tratado generalmente como un tipo de arte “menor”, no sólo en su valoración arti-estética, sino también económica.

Dicho esto, nuestra investigación plantea la urgencia de reflexionar sobre la vigencia de este sistema de análisis y valoración arti-estético, que pocas veces se ha preocupado por reconocer, analizar y valorar de manera justa, a las obras artísticas de esos “pueblos conquistados”: las artesanías, término con el que fueron catalogadas aquellas obras que no encajaban en los cánones artísticos de quienes colonizaban un territorio y que fueron jerarquizadas como inferiores de manera injustificada, dando con ello pie a una clase de violencia valorativa cultural que persiste hasta nuestros días.

A manera de síntesis, la problemática anteriormente desarrollada se resume en los siguientes cuestionamientos que pretenden ser contestados tras el desarrollo de esta investigación: ¿en qué descansa la jerarquización y valoración arti-estética de una obra, sea ésta catalogada como “arte” o “artesanía”?, ¿qué papel juegan los términos de “arte” y “artesanía” dentro de la valoración arti-estética y económica de una obra?, ¿qué rol desempeñan en la sociedad las instituciones dedicadas a la protección, conservación y

¹⁷ De acuerdo con Vanessa Freitag en *Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad*. 2014. El arte popular en México ha sido un término usado para nombrar a expresiones culturales producidas por un determinado segmento social. A partir de la revolución mexicana de 1910, se comenzó a utilizar el término de arte popular para el tipo de arte producido por las etnias y que tenía una contundente presencia en la vida social. Más adelante se ampliará la noción de este término.

¹⁸ El vocablo “etnología”, deriva de los vocablos griegos “ethnos” (pueblo o nación), y de “logos” (estudio o tratado), siendo, de acuerdo con la Real Academia Española (2019), el termino que hace referencia a la Ciencia que estudia comparativamente los orígenes y expresiones de la cultura de los pueblos; es por ello, que el termino etnológico antepuesto a la palabra arte, remite entonces al arte, como expresión cultural de los pueblos; entendiendo por pueblo, al conjunto de personas de un lugar, región o país determinado. Más adelante se explicará esto con mayor profundidad.

¹⁹ Son términos usados generalmente como sinónimos para hace referencia a lo que hemos catalogado como “arte occidentalizado” (ver nota 11) y que se concibe como opuesto a términos como “arte popular” ”artesanía” “arte bajo” u otros. Más adelante se ampliará esta información.

²⁰ Vanessa Freitag. *Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad*. Colombia. 2014.

divulgación del arte en la valoración tanto arti-estética como económica que se da a una obra?; ¿cómo analizar y valorar estéticamente una artesanía?; ¿por qué ciertas obras que, pese a contar con un destacado valor arti-estético, siguen siendo vistas como artesanías, aunque pudieran ser consideradas arte?; ¿la jerarquización y valoración que se le da actualmente a la artesanía mexicana, desde el sistema de valoración del arte actual, es justificada?; ¿por qué deberíamos seguirnos rigiendo por dicho sistema?

Finalmente, tomando en cuenta lo anteriormente señalado y valiéndonos de teorías como las de: el arte y la estética decolonial, así como las posturas de la ciencia estética evolucionaria; esta investigación pretende guiar al lector hacia una concepción más amplia e inclusiva de lo que es “el arte”, señalando, sin embargo, que no pretendemos equiparar los valores estéticos de las obras que han sido catalogadas por el sistema de valoración artístico occidental como “arte”, con las denominadas “artesanías” (pues como veremos, cada una de ellas cuenta con funciones, normas y valores arti-estéticos particulares que les otorgan un valor artístico y cultural determinado), pero sí busca reflexionar sobre la valoración arti-estética y económica, que las instituciones del arte y la sociedad en general, otorgan a las artesanías en la actualidad; así como la necesidad de generar una revaloración de éstas a partir de la generación de un nuevo sistema de valoración del arte o, más propiamente dicho, de un nuevo sistema de valoración de *las artes*.

MARCO METODOLÓGICO: Una propuesta metodológica para justipreciar el valor arti-estético de las artesanías mexicanas.

OBJETIVOS E HIPÓTESIS

MATRIZ DE COHERENCIA	
<i>ANÁLISIS PARA RE-PENSAR LA ARTESANÍA EN MÉXICO: HACIA UN NUEVO SISTEMA DE VALORACIÓN DE LAS ARTES (UN ENFOQUE DE EVOLUCIÓN CULTURAL)</i>	
OBJETIVOS	PREGUNTAS BASE / A RESPONDER
GENERAL: Criticar el sistema de valoración del arte actual con el fin de reflexionar sobre la valoración arti-estética y económica que la sociedad y las instituciones del arte dan actualmente a la artesanía mexicana, frente al denominado arte occidentalizado, y proponer un nuevo sistema de valoración de <i>las artes</i> que contribuya a la revaloración y resignificación del concepto “artesanía”.	¿Por qué ciertas obras que, pese a contar con un destacado valor arti-estético, siguen siendo vistas como artesanías, aunque pudieran ser consideradas arte?, ¿qué pasaría con una sociedad que deja de menospreciar la “artesanía” y comienza a valorarla arti-estética y económicamente de una manera más objetiva e informada?.
ESPECÍFICOS: Mostrar que el sistema de valoración del arte actual (con tendencia universalista) tiende a vacíos o falsas conceptualizaciones que muchas veces se encuentran fundamentadas por prejuicios (quizá coloniales).	¿En qué descansa la jerarquización y valoración arti-estética de una obra, sea ésta catalogada como “arte” o “artesanía”?, ¿la jerarquización y valoración que se le da actualmente a la artesanía mexicana, desde el sistema de valoración del arte actual, es justificada?, ¿por qué deberíamos seguirnos rigiendo por dicho sistema?
Analizar el papel que juegan los términos de “arte” y “artesanía”, así como el nivel de influencia social que tienen las instituciones dedicadas a la protección, conservación y divulgación del arte, en la valoración tanto artística, como económica que la sociedad otorga actualmente a la artesanía mexicana.	¿Qué papel juegan los términos de “arte” y “artesanía” dentro de la valoración arti-estética y económica de una obra? ¿Qué rol desempeñan en la sociedad las instituciones dedicadas a la protección, conservación y divulgación del arte en la valoración tanto arti-estética como económica que se da a una obra?
Proponer un nuevo sistema o método de análisis y valoración arti-estético para la artesanía.	¿Cómo analizar y valorar estéticamente una artesanía?

HIPÓTESIS DE TRABAJO

H1.- Se considera que la valoración arti-estética y económica que se le da actualmente a las artesanías en México, se encuentra opacada por un sistema de análisis y valoración del arte extranjero (occidental-europeo) que no ha tomado en cuenta las características peculiares de este tipo de obras.

H2.- A mayor conocimiento arti-estético sobre las artesanías en México, mayor valoración económica se le dará a estas obras; permitiendo así, romper con el círculo vicioso:

Depreciación arti-estética \longleftrightarrow Depreciación económica

H3.- Una evolución cultural del concepto “arte”, que parta (al menos de inicio) de la revaloración y resignificación del concepto “artesanía”, permitirá a la sociedad pasar de un estado de prejuicio a otro de valoración objetiva y acertada que permita llegar a la generación de una teoría estética más inclusiva y verdaderamente universal.

SOBRE LA METODOLOGÍA

El tipo de metodología utilizada para la presente investigación, es una de tipo mixta, abordada de acuerdo con Creswell y Plano-Clark²¹, a través de un diseño imbricado.

El diseño imbricado, es aquél en el cual una metodología sirve para apoyar, en un rol secundario, al estudio central que recolecta datos correspondientes a la otra metodología. El supuesto de este diseño es que no es suficiente un conjunto de datos exclusivamente de una u otra metodología (cuantitativa o cualitativa) dado que se plantean distintas preguntas de investigación que requieren ser respondidas con datos de diferente naturaleza.

En este sentido, la investigación es abordada primordialmente desde una metodología cualitativa, recurriendo al análisis de los conceptos centrales de nuestra investigación: “sistema de valoración del arte” y “artesanía”; lo anterior siguiendo la propuesta metodológica de Mieke Bal a partir de lo que la autora denomina como “viaje de los conceptos”²², con el fin de comprender la separación existente entre los conceptos de “arte” y “artesanía” en el tiempo y espacio, así como los valores arti-estéticos en los cuales se basa. Desde esta misma metodología, se analizan los valores arti-estéticos de la artesanía mexicana

²¹ Creswell, J. W., y Plano-Clark, V. L. Diseñando y conduciendo métodos mixtos de investigación. Thousand Oaks, CA: Sage Publications 2007.

²² La metodología titulada como “viaje de los conceptos” de Mieke Bal, nos propone a los conceptos como elementos metodológicos que nos ofrecen “teorías en miniatura”. De acuerdo con la autora, los conceptos no son meras etiquetas que puedan ser reemplazadas fácilmente, ni tampoco palabras comunes. Más bien, si se les analiza con cuidado, nos pueden ayudar a articular un cierto entendimiento, a expresar una interpretación o a promover un debate basado en elementos comunes, o bien en base a las ausencias y exclusiones que éstos nos muestren. Sin embargo, la autora destaca que, para que los conceptos pueda cumplir con esta función, una función metodológica, es necesario “que se sometan a escrutinio no sólo mediante su aplicación a los objetos culturales que examinan, sino a través de la confrontación con ellos, ya que los objetos mismos son sensibles al cambio, y sirven para revelar diferencias históricas y culturales.” Cfr. Mieke Bal. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una Guía de viaje*. 2009.

a partir de las propuestas de dos teorías del campo de la estética y el arte: la teoría decolonial del arte y la teoría evolucionista del arte. Ambas teorías son base para justificar nuestra propuesta sobre la necesidad de un nuevo sistema de valoración de las artes, tras aplicar sus propuestas a nuestro estudio de caso: los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros (Puebla), como ejemplo de obra catalogada como artesanía.

Por otra parte, se ha llevado a cabo una investigación de tipo cuantitativa, que, a través del método correlacional, tiene como finalidad conocer el grado de relación que existe entre la categorización de una obra como “arte” o “artesanía” y la valoración arti-estética y económica que se da a éstas por parte de las instituciones del arte y la sociedad en general.

TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN Y ANÁLISIS DE DATOS

Para la recolección y análisis de la información presentada, se ha recurrido a las siguientes técnicas e instrumentos²³:

Actividad / Objetivo	Instrumentos para la recolección de información	Técnicas de análisis de información
<i>Exploración de discursos sobre la valoración arti-estética y económica de la artesanía frente al arte occidentalizado.</i>	Revisión bibliográfica	Condensación de información, análisis de contenido y generación de comentarios y conclusiones sobre el contenido.
<i>Análisis de los conceptos “sistema de valoración del arte” y “artesanía”.</i>	Revisión bibliográfica-Viaje de los conceptos de Mieke Bal	Condensación de información, análisis de contenido y generación de comentarios y conclusiones sobre el contenido.
<i>Análisis sobre la construcción histórica que separó al “arte” de la “artesanía”.</i>	Revisión bibliográfica	Condensación de información, análisis de contenido y generación de comentarios y conclusiones sobre el contenido.
<i>Conocer la percepción que la sociedad tiene a cerca de la valoración arti-estética y económica de la artesanía frente al arte occidentalizado.</i>	Encuesta social Se dividió la población muestra en: 1) académicos, artistas-artesanos y/o gente involucrada en el campo del arte 2) sociedad en general	Análisis de contenido a partir de gráficos generados con la información recabada.

²³ Nota sobre las técnicas e instrumentos de recolección y análisis de datos: Dado que la encuesta social es la herramienta de mayor uso en el ámbito de las ciencias sociales y humanísticas, la cual consiste en aplicar una serie de técnicas específicas con el objeto de recoger, procesar y analizar características que se dan en personas de un grupo determinado, se considera como la herramienta adecuada para conocer la percepción que la ciudadanía poblana tiene a cerca de la valoración arti-estética y económica de las artesanías. También es importante señalar que se ha recurrido a la entrevista de artistas plásticos, artesanos, encargados de instituciones del arte, y espectadores de las obras artísticas catalogadas como arte y artesanía con el fin de analizar su postura hacia el problema planteado, pues, de esta manera, pretendemos contar con un panorama tanto teórico como vivencial, en donde las apreciaciones y percepciones de dichos actores, sean de interés y aporte para la investigación, pues sus valoraciones sirven al resto de información recabada por la vía documental.

CAPÍTULO 1- SOBRE LA NECESIDAD DE UNA CRÍTICA (Y MODIFICACIÓN) AL SISTEMA DE VALORACIÓN DEL ARTE ACTUAL.

Este capítulo desarrolla una crítica al actual sistema de valoración del arte que ha regido la conciencia valorativa del llamado “mundo del arte” (según Danto) o “sistema del arte” (según Shiner). Dicha crítica pone énfasis en mostrar cómo, a partir de la adopción hegemónica de la teoría del arte occidental-europea, se ha impuesto una conciencia valorativa particular como universalmente verdadera, lo cual ha dejado de lado una diversidad de expresiones artísticas que, por no encajar dentro de las concepciones hegemónicas que constituyen lo “valioso”, tienden a ser eliminadas o bien, en el mejor de los casos, sobreviven pero siempre bajo una consideración de inferioridad que genera en éstas un tipo de subvaloración. Es en esta última posición que se encuentra la producción artística de los pueblos colonizados: la llamada artesanía, expresión artística históricamente asociada a una alteridad indígena-popular que suele ser analizada y valorada bajo los estándares axiológicos que sostiene dicho sistema occidental de valores. De modo que, lo que se pretende evidenciar en este primer capítulo, es cómo más que una universalización real, el actual sistema de valoración del arte ha fomentado la imposición de los valores de una determinada cultura (la occidental-europea) y con ella los prejuicios que le acompañan.

1.1 ¿A qué nos referimos con el concepto “sistema de valoración del arte”?

Para poder desarrollar nuestra crítica, es importante aclarar la manera en que debemos concebir al concepto “sistema de valoración del arte”, dentro de la investigación plateada. Para ello, seguimos en primer lugar a José Ramón Fabelo Corzo, quien en su obra *Los valores y sus desafíos actuales*²⁴, nos dice que a lo largo de la historia del hombre, toda sociedad se ha enfrentado a la compleja situación que comprende el discernir entre lo que debe ser aceptado como bueno, justo, bello o útil frente a lo que sería malo, injusto, feo o perjudicial. De acuerdo con Fabelo, dicha priorización y jerarquización que discrimina entre una diversidad de elementos, es lo que ha constituido, con el tiempo, una determinada conciencia valorativa sobre lo que es o debe ser mejor (o más valioso) para nuestro desarrollo como especie humana. Lo anterior resulta fundamental en nuestro análisis ya que, como iremos viendo, dicha conciencia valorativa que, en teoría, vela por un bienestar genérico para el

²⁴ J.R. Fabelo, *Los valores y sus desafíos actuales*. 2007.

hombre y sus creaciones, hoy se encuentra en gran medida distorsionada por un velo moderno-capitalista-colonial que ha tendido a la universalización de un determinado sistema de valores (el occidental-europeo).

De acuerdo con lo anterior y tal como nos muestra Fabelo, no ha sido fácil establecer los criterios que determinen dichas diferencias desde un conceso colectivo, pues, en la mayor parte de los casos, las escalas de valores o conciencia valorativa de determinados individuos o grupos, se enfrentan a criterios encontrados y a veces totalmente contrapuestos entre ellos; sin olvidar que cada grupo o individuo se encuentra convencido de la veracidad de sus respectivos juicios de valor.

Lo anterior ha llevado a las diversas sociedades, a lo largo del tiempo, a tratar de imponer sus propios criterios valorativos ante cualquier otra (llevando a cabo esta dinámica incluso a nivel global como vemos en la actualidad). Para ello se han valido de lo que hoy conocemos como la política, el Estado, el derecho, así como la moral, la crítica de arte y la conciencia religiosa; instrumentos sociales de los cuales se han valido las sociedades para organizarse y funcionar sobre la base de un sistema de valores oficialmente reconocido (o dimensión instituida de los valores según los criterios de la teoría pluridimensional de los valores que nos propone Fabelo²⁵).

Sin embargo, tal como señala nuestro autor, es importante reconocer que para cada momento histórico y para cada sociedad concreta, han existido distintos sistemas de valores, por lo que, tras el surgimiento de la idea globalizadora de la humanidad a partir de la conciencia valorativa europea (cuyo origen puede vislumbrarse al inicio de la era moderna con la conquista del continente americano, como nos señala Dussel²⁶), surgieron imposiciones, en muchos casos extremas, que pretendían homogenizar e imponer, en las relaciones internacionales, una escala de valores que no se ha correspondido, incluso en la actualidad, con el sistema de valores de los distintos involucrados, sino que más bien, responde a los intereses y escala de valores de aquellos que se han proclamado como los más “avanzados”.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ E. Dussel, *Europa, modernidad y eurocentrismo*. 2000.

1.1.1 Sobre la construcción de un sistema de valoración hegemónico en el arte.

Ahora bien, tomando en cuenta lo anterior y para desarrollar de manera específica el concepto de “sistema de valoración” en el arte, retomemos ahora los aportes de Larry Shiner en su obra: *La invención del arte. Una historia cultural*.²⁷

Para Shiner, el concepto de “arte” que utilizamos actualmente, “es una invención europea que apenas tiene doscientos años de edad”²⁸ cuyo origen se remonta al siglo XVIII y que plantea un ideal estético (el de las “Bellas Artes”), como universal. Sin embargo, como nos muestra en su amplio recorrido historiográfico, con anterioridad a esta concepción moderna, desarrollada durante la llamada Ilustración, la cultura occidental tenía una concepción del arte más utilitario en el que predominaba el arte de la destreza o saber hacer, que había durado unos dos mil años (según Tatarkiewicz: “no se consideraba arte el producto de una destreza, sino que por encima de todo estaba la destreza de la producción en sí, el dominio de las reglas, el conocimiento experto”.²⁹); concepción que abarcaba un amplio repertorio de haceres donde encontramos lo que el autor denomina como un *primer sistema del arte*³⁰ que englobaba el ámbito de los oficios y las artesanías gremiales y que, posteriormente se fue transformando (o viajando) desde el medioevo hasta el Renacimiento, con un sentido diferente al de los oficios, pues ahora se le verá ligado a lo académico y a un impulso elitista que será coronado poco después con la constitución de la idea de “Bellas Artes” y que perfilará lo que para Shiner constituye el *segundo sistema del arte* (que se extiende hasta la contemporaneidad).

De acuerdo con Shiner, antes de la constitución del “arte” como concepto moderno-renacentista, la cultura occidental careció de un concepto para designar el hacer bello y funcional. En ese *primer sistema del arte*, la sociedad concebía como uno al artesano/ artista,

²⁷ Larry Shiner, Ob. Cit.

²⁸ Ibidem. p.21

²⁹ Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas*. Colección Metrópolis. Trad. Francisco Rodríguez Martín. España. 2001. p.40

³⁰ Es importante señalar que el autor utiliza “sistema del arte” en lugar de la expresión más conocida “mundo del arte”; y lo ha hecho así porque considera que “sistema del arte” tiene un enfoque más amplio que el de “mundo del arte”. Para Shiner, sustentado en la postura de Kristeller, el “mundo del arte” está compuesto por redes de artistas, críticos, público y otros que comparten un campo común de intereses junto con un compromiso con ciertos valores, prácticas e instituciones mientras que el “sistema del arte” abarca los ideales y conceptos subyacentes compartidos por los distintos mundos del arte y por la cultura en general. Es decir, para Shiner, la idea de un sistema del arte, abarca un complejo entramado de ideales, prácticas e instituciones que deben ser analizadas para comprender las nociones de arte que puede tener una determinada sociedad.

que era tanto hacedor como creador; y trató a las estatuas, los poemas y las obras musicales como elementos que servían a propósitos particulares más que como objetos que valían por ellos mismos. Incluso este autor nos muestra cómo ni en el mundo antiguo (griego y romano) ni en el medioevo había una palabra que distinguiera entre el “arte bello”, “mayor”, “culto” o “elitista”, de aquel designado como “artesanía”, “arte bajo” o “popular”, sino tan sólo *artes*. Tampoco había “artistas” o “artesanos” sino únicamente artesanos/artistas cuya labor hacía tributo a la habilidad y la imaginación, a la tradición y la invención.

Sin embargo, a finales del siglo XVIII “artista” y “artesano” se convirtieron en términos opuestos. El término de “artista” vino a querer decir creador de obras de arte, mientras que “artesano” significó mero hacedor de algo útil o entretenido³¹. Pero de acuerdo con Shiner, esto no sólo marca la sustitución de una definición de arte por otra, como si la palabra “arte” designara un sustrato neutro inamovible, sino de la sustitución de todo un sistema de conceptos, prácticas e instituciones por otro.

Ahora bien, Shiner hace hincapié en no olvidar que el antiguo sistema del arte/artesanía incluía muchos ideales que fueron separados durante el siglo XVIII y adscritos exclusivamente a las bellas artes y al artista. Por ejemplo, nos dice que

Después de la ruptura de términos en el siglo XVIII, todos los aspectos nobles de la antigua imagen del artesano/artista, como son la gracia, la invención y la imaginación, quedaron adscritos únicamente al artista mientras que el artesano quedó solamente como aquel que posee cierta destreza o habilidad para trabajar de acuerdo con reglas y se lo retrató como un individuo al que sólo le interesaba el dinero³².

Dicha conveniente separación de cualidades para designar tanto al artista como al artesano desde el siglo XVIII, es fundamental para nuestro análisis, pues podemos vislumbrar que, en gran medida, dichos parámetros son las bases que nos hacen hablar hoy de “bellas artes” o “arte”, como un producto de inspiración de genio y, por ello mismo, objeto de un disfrute específico, mediado por un “placer refinado” que es altamente valorado institucional y socialmente; mientras que las “artesanías” y las “artes populares”, pasan simplemente a ser prácticas que muestran la habilidad del artífice en la aplicación de ciertas reglas, de modo

³¹ Larry Shiner, Ob. Cit. p. 24

³² *Ibíd.*, p. 34.

que las obras que quedan catalogadas bajo el concepto de “artesanía”, son concebidas meramente como objetos útiles (como en el caso de los textiles) o como elementos curiosos o exóticos para los extraños y cuyo valor económico es cuantiosamente inferior en comparación con las exacerbadas sumas de dinero en las que se valúa el “arte”.

Finalmente, Shiner también destaca que, al igual que muchas otras cosas surgidas con la Ilustración, la idea europea de las “Bellas Artes”, o el “Arte” con A mayúscula (termino que por cierto causaba conflicto al mismo Gombrich en su *Historia del arte*³³) se pensó como una idea universal que llevó a los ejércitos, misioneros e intelectuales europeos a esmerarse porque así lo fuera. Al respecto, el autor explica cómo diferentes estudiosos y críticos occidentales, pese a haber descubierto que los pueblos conquistados de África, América y el Pacífico (tras la dominación colonial europea) hacía tiempo que poseían un tipo de “arte primitivo”, desde su perspectiva sólo se les podía considerar como objetos proto-artísticos o como otras cosas completamente diferente a su concepción de arte. De este modo la idea europea del arte fue la que rigió e impuso los caracteres válidos para la caracterización y valoración de lo que debía ser concebido como “arte” en dichas regiones; de modo tal que, al quedar vigente durante tanto tiempo, se fue asentando y aceptando su “universalidad” y hegemonía.

1.2 Características restrictivas para el análisis de “otras” estéticas desde el sistema de valoración del arte actual.

Tomando en cuenta lo dicho hasta aquí, podemos decir que en el sistema de valoración del arte actual existe, 1) la tendencia (al menos desde el siglo XV como lo señala Shiner) de dividir las formas de arte en cultas y populares o, al menos, a establecer una jerarquía de las artes ; y 2) el concepto de “arte” sigue cambiando, siendo tarea de los estudiosos la apertura o delimitación de un concepto tan cambiante y subjetivo como es éste. Es por ello que en este apartado nos proponemos ahondar en las repercusiones que la tendiente universalista de la

³³ En el párrafo introductorio a la obra más famosa sobre la historia de las artes visuales, escrita por E. H. Gombrich, dice: “No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas. Éstos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metro. Entre unos y otros han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma o un ídolo/fetiché.” E. H. Gombrich, *Historia del arte*. (Trad. Rafael Santos Torroella) Edit. Diana, México, 1999, p. 15.

estética occidental-europea (como parte constitutiva del sistema de valoración del arte actual), ha forjado en el imaginario de las sociedades latinoamericanas (aunque no sólo en ellas) sobre lo que es o no es estéticamente valioso, lo que es arte y no-arte, y evidenciar cómo, dado que esta tradición estética parte de una herencia jerarquizante y excluyente de seres, saberes y haceres, sigue negando, hasta nuestros días, la existencia y valía de “otras” estéticas y “otras” artes³⁴ (por decirlo de alguna manera y retomando la propuesta en plural de Pedro Pablo Gómez³⁵ y Edgar Ricardo Lambuley³⁶).

1.2.1 Eurocentrismo y Colonialidad. Sobre la colonialidad y occidentalización en el arte y la estética.

Para hablar de una occidentalización en el arte y, por ende, de un arte occidentalizado, antes que nada se debe abordar una teoría que incumbe a esta idea: la colonialidad del arte y la estética. Para plantear esta teoría, es importante recordar, según nuestra problemática inicialmente planteada, que para poder valorar y justipreciar adecuadamente a las artesanías (obras que desde el planteamiento señalado podemos identificar como un no-arte), es necesario reconocer la influencia que nuestra condición como pueblo colonizado, ha contribuido en nuestra concepción y valoración de lo que es “el arte”.

En este entendido, los siguientes apartados pretenden responder a las preguntas: ¿qué es el arte occidentalizado? y ¿por qué es importante identificar y reconocer que nos encontramos bajo una teoría estética eminentemente colonializada?. Así pues, comenzaremos por aclarar a qué nos referimos con el concepto de colonialidad y cómo se vincula éste con la teoría estética.

1.2.1.1 La teoría de la colonialidad / decolonialidad

El término de colonialidad es un concepto introducido por Aníbal Quijano en su ensayo de 1992 titulado “*Colonialidad y modernidad/ racionalidad*”³⁷ que, posteriormente devendrá en la llamada “teoría de la colonialidad” o “de la colonialidad/decolonialidad” que ha sido

³⁴ Al hablar de “otras” estéticas y “otras” artes, los autores hacen referencia aquellas formas y prácticas artísticas, que han sido negados por la estética euro-occidental.

³⁵ Cfr. Angélica González Vásquez y Pedro Pablo Gómez. *Estética(s) Decolonial(es) : entrevista a Pedro Pablo Gómez*. pp.119-130.(2016). Y Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo. *Estéticas Decoloniales* (2012).

³⁶ Edgar Ricardo Lambuley Alférez. *Músicas regionales y eurocentrismo. Cultura, arte y civilización*. 2005.

³⁷ Aníbal Quijano, *Colonialidad y modernidad/racionalidad*. 1992.

seguida y desarrollada por teóricos como Enrique Dussel, Walter Mignolo, Santiago Castro, Nelson Maldonado, Fernando Coronil, Edgardo Lander, José Ramón Fabelo y otros.

Retomando la postura de Fabelo en *América (Latina): ¿Descubierta, inventada o construida?*³⁸, la colonialidad es el resultado de la imposición ideológica-cultural que realiza el colonizador en el territorio conquistado. Así pues, Fabelo presenta a la colonialidad como un elemento que se encuentra presente en toda la cultura latinoamericana, que se impregna en todos sus productos y por tanto, se le haya en los imaginarios y el sentido común³⁹.

Para Fabelo, “la colonialidad surge con el colonialismo, lo acompaña, lo complementa y lo sobrevive. Es una compleja construcción ideológica, compuesta por los más diversos mitos, como el de la existencia de las razas o de la superioridad de unos seres humanos sobre otros, esté esta diferencia amparada en supuestas causas naturales o en causas sociales, históricas o culturales”⁴⁰.

Es así que, desde esta teoría, vemos cómo es el colonizador quien hace e impone la cultura; realizando esto desde su particular lugar de enunciación, como amo o colonizador; y que, por ende, la cultura que difunde, busca, ante todo, su legitimación.

Ahora bien, tomando en cuenta esta “irremediable condición colonial”⁴¹, que nace marcada por la conquista de nuestro territorio mexicano-latinoamericano, y que se sustenta en la teoría colonial/decolonial presentada; se procederá a abordar una categoría más centrada en la intención de esta investigación. Nos referimos al ámbito de la *colonialidad del ver* (donde encontramos el ámbito del arte y la estética).

1.2.1.2 La colonialidad en el arte y la estética

Como hemos señalado, en el despliegue de la teoría de la colonialidad, se abarcan una variedad de elementos de la vida social, cultural, económica, política, religiosa, e incluso artística de los territorios a los que hace referencia ésta. Es así que, derivado de una estructura

³⁸ José Ramón Fabelo, *América (Latina): ¿Descubierta, inventada o construida?* Colección La Fuente. 2016. p.90

³⁹ Es importante mencionar que la teoría de la decolonialidad, toma en su base una actitud crítica hacia la concepción eurocéntrica del conocimiento y el sistema mundo como corrientes socioculturales difundidas, impuestas y hoy en día aceptadas (consciente o inconscientemente) por las diversas sociedades que se rigen por este modelo, el hemisferio catalogado como “occidental” del mundo.

⁴⁰ Ídem

⁴¹ Palabras de Fernández Retamar en Fabelo J.R. *América Latina: ¿Al servicio de la colonización o de la descolonización?* Colección La Fuente. 2014. p. 165

general, surgen diferentes formas de colonialidad, subordinación y exclusión, que legitiman en su totalidad una determinada manera de pensar, sentir, ver o hacer (principalmente aquellas que vienen de Europa y, en la actualidad, de Norteamérica). Entre algunas de las esferas que derivan de esta teoría encontramos: la colonialidad del poder, la colonialidad del ser, la colonialidad del saber y la colonialidad del ver (que es donde encontramos al ámbito de la estética y el arte).

De acuerdo con la propuesta que presenta Pedro Pablo Gómez y Walter D. Mignolo en su libro titulado *Estéticas Decoloniales*⁴²; hoy en día existe un mayor auge por descolonizar los conceptos cómplices del colonialismo cultural que han sido implantados en las sociedades latinoamericanas y que, como se veía más arriba, se han esforzado por abarcar los distintos ámbitos de la vida humana.

En este sentido, la teoría que plantean estos autores, busca reconocer y superar lo que se conoce como la “colonialidad del ver” o “colonialidad de lo sensible”. Es decir, una colonialidad que se relaciona con la manera de percibir la sensibilidad de una sociedad y las manifestaciones o expresiones que de ésta se desprenden.

De acuerdo con Gómez y Mignolo, “la colonialidad de lo sensible, se despliega a través de los regímenes del arte y la estética que hacen parte de la expansión de la matriz colonial de poder”⁴³.

Así pues, la colonialidad en el arte, aborda lo referente a un modo de ver y percibir a las expresiones arti-estéticas de las sociedades latinoamericanas desde una lógica colonial, que se encuentra relacionada con la misma estructura de subordinación que se mantiene en toda la teoría de la colonialidad. Por tanto, tomando en cuenta lo anterior, se puede decir que los conceptos de “estética” y “arte” como los conocemos actualmente, son derivaciones de la matriz colonial de poder⁴⁴ que rige nuestro modo de ver, apreciar y valorar al mundo del

⁴² Pedro Pablo Gómez y Walter D. Mignolo. *Ob. Cit.*

⁴³ *Ibíd.* p.15

⁴⁴ De acuerdo con Pedro Pablo Gómez en *Estética(s) decolonial(es): entrevista a Pedro Pablo Gómez*. *Ob. Cit.* p.125: “La matriz colonial, que se instala con el denominado “Descubrimiento de América” en 1492, se refiere a las diferentes formas de articulación del trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas bajo la determinación del mercado capitalista mundial y de criterios de clasificación como la raza, el género, la etnia, el espacio, el tiempo, la religión, el lenguaje, el arte, la sensibilidades, el gusto, entre otros”.

arte (en donde se vinculan, sus modos de producción y representación, sus modos discursivos, sus instituciones, y sus modos de valoración).

En este sentido, la propuesta de Gómez y Mignolo, se encamina a la creación de modos de sustitución de la hegemonía colonial de las lógicas, las retóricas y pragmáticas del arte y la estética modernos. Dicha propuesta, busca, de algún modo, lograr la decolonización de los discursos, instituciones, prácticas y agentes involucrados en el mundo del arte y la estética con el fin de ampliar sus perspectivas actuales⁴⁵. De ahí nuestro interés por retomarlas en esta investigación.

1.2.1.3 El concepto de arte “occidentalizado”

Una vez expuesta la teoría de la colonialidad/decolonialidad en su ámbito más general, así como la introducción de la propuesta de una teoría estética decolonial que, de acuerdo con los autores que la han trabajado, pretende servir como referencia crítica para superar el complejo de inferioridad que atañe sobre todo a los países latinoamericanos y, de esta manera, generar una nueva mirada hacia nosotros mismos, nuestros saberes y el mundo en general, a continuación se conceptualiza lo que para la presente investigación, deberá entenderse como “arte occidentalizado”.

Con el término “arte occidentalizado” u “obra de arte occidentalizada”, haremos referencia al tipo de arte cuyos valores arti-estéticos se basan en las concepciones colonizadoras del arte (es decir, las concepciones derivadas de una mirada eurocéntrica del arte), que se comenzaron a imponer en nuestro territorio, tras la conquista del continente americano y que hoy en día se encuentra completamente implantado en nuestro imaginario.

Entre este tipo de arte, encontramos a las denominadas bellas artes, que hoy en día engloban a: la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la danza, la literatura, el cine y el teatro. Cada una con sus materiales, estilos, temas, técnicas, etc. que les caracterizan y constituyen como tales, en un determinado momento de la llamada “Historia del Arte”.

Sobre esto hay que decir que, dado que estas artes se relacionan íntimamente con la civilización occidental-europea, y por tanto se trata de una concepción eminentemente

⁴⁵ Gómez y Mignolo. Ob. Cit. p.16

eurocéntrica, carecen en gran medida de una mirada particular hacia la producción artística de los territorios conquistados. De ahí la importancia de proponer una nueva concepción del “arte” que sea tanto decolonial como pluralista hacia las expresiones artísticas que se han generado en diferentes épocas, países y culturas alrededor del mundo y que, por tanto, cuentan con distintas intenciones y funciones, sin por ello dejar de ser estética y artísticamente valiosas, sino todo lo contrario.

1.2.1.4 De la deuda colonial en los conceptos y las valoraciones estéticas.

Tomando en cuenta lo dicho hasta aquí, podemos decir que el sistema de valoración del arte que prevalece actualmente en México, toma como base los cánones artísticos que la influencia occidental-europea estableció para la categorización del arte (arte occidentalizado⁴⁶), instaurando de esta manera, la diferencia entre lo que debía ser considerado como Arte con A mayúscula⁴⁷ y lo que sería artesanía.

En este sentido, hay que recordar que “no todas las cosas que hoy se consideran Arte han sido así siempre y no todo lo que actualmente se considera como artesanía ha sido visto como “un arte menor” y “decorativo””⁴⁸.

Como veíamos con Shiner, la diferencia entre lo que hoy denominamos Arte y lo que es artesanía puede rastrearse en nuestro territorio a partir de la colonización de tierras americanas por parte de los españoles; pues fueron ellos (desde su conciencia valorativa particular) quienes, así como impusieron una doctrina ideológica al pueblo conquistado, también fueron los que establecieron que “lo que era hecho por manos indígenas era artesanía y lo que se hiciera con valores europeos era arte. Y de alguna manera seguimos pensando así. A la artesanía se le ha dado la connotación de menosprecio, de que es una obra inferior a otras obras que se identifican más fácilmente con la idea europea del arte”⁴⁹.

⁴⁶ Recordemos que el término “arte occidentalizado” u “obra de arte occidentalizada”, hace referencia al tipo de manifestaciones artísticas cuyos valores arti-estéticos y económicos, se basan en los cánones del arte occidental-europeo. Cánones que fueron impuestos y difundidos en las diversas sociedades conquistadas a lo largo del tiempo. Entre este tipo de arte encontramos a las denominadas “bellas artes”. Este término será ampliamente desarrollado en un apartado posterior.

⁴⁷ Arte, con A mayúscula hace referencia al que hemos denominado para el presente estudio como “arte occidentalizado”.

⁴⁸ Vanessa Freitag. *Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad*, 2014, p.132.

⁴⁹ Velázquez en Valencia B. C. *Lo sagrado, el arte; lo profano, la artesanía. Reflexiones acerca de la economía y estética en la obra de Manuel Velázquez*, 2008, p. 89

Al respecto es importante señalar que del mismo modo en que el colonizador español nombró “artesanía” a la obra artística del pueblo mexicano, el término “folklore”, fue utilizado por los ingleses para designar las manifestaciones artísticas y culturales de los pueblos colonizados que no seguían el patrón dominante de la cultura inglesa. Por tanto, podemos decir que “folklore” para los ingleses, así como “artesanía” para los españoles, fue el “arte” del otro; de ahí que autores como la antropóloga Victoria Novelo⁵⁰, se refieran a la artesanía como la hermana bastarda del arte culto y de las clases dominantes.

Ahora bien, tomando en cuenta lo anterior, nos encontramos con autores como Fabelo Dussel, O' Gorman y Galeano, quienes han puesto de manifiesto en sus obras que el llamado “descubrimiento” de América y el supuesto “encuentro” de dos mundos, debe ser visto en realidad como un choque tanto de culturas, como de distintas escalas de valores cuyo resultado fue devastador, genocida y absolutamente destructor hacia el mundo de nuestras culturas americanas y sus correspondientes sistemas de valores. En palabras de Dussel, “no hubo ningún encuentro, sino simplemente, realización de europeos en tierras americanas”⁵¹. En el caso de Edmundo O' Gorman, encontramos una crítica no sólo histórica, sino filosófica sobre este mismo aspecto en su elogiado libro *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*⁵², obra en la cual expone lo profundamente inadecuada que resulta la idea del “descubrimiento de América” para explicar, más bien, que aquello en realidad constituyó un largo proceso de construcción ontológica de dichas tierras y sus habitantes⁵³. Por su parte, Eduardo Galeano, en el también destacado libro *Las venas abiertas de América Latina*, expone el origen y las consecuencias socioeconómicas derivadas de aquel choque devastador, genocida y destructor que nos alcanzan hasta la actualidad y que resume certeramente en el siguiente pasaje: “desterrados en su propia tierra, condenados al éxodo eterno, los indígenas de América Latina fueron empujados hacia las zonas más pobres, las montañas áridas o el fondo de los desiertos, a

⁵⁰ Victoria Novelo. *La expropiación de la cultura popular*. En Bonfil Batalla, Guillermo, et. al. Culturas populares y política cultural. México:CONACULTA. 1995. p. 78

⁵¹ Enrique Dussel, ¿"Encuentro" de dos mundos?, en Enrique Dussel: 1492, el encubrimiento del otro, Ob. Cit. p. 62

⁵² Edmundo O'Gorman. *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. Segunda edición aumentada y corregida. Fondo de Cultura Económica, México, 1977.

⁵³ Cfr. Rodrigo Díaz Maldonado. *La filosofía de la historia de Edmundo O'Gorman*. Revista de la Universidad de México- Centenario de O' Gorman. UNAM. Noviembre de 2006.pp. 25-28

medida que se extendía la frontera de la civilización dominante[...]; “[...] donde el alimento de las minorías se convierte en el hambre de las mayorías”⁵⁴.

Así pues, podemos imaginar cómo ese *Otro*, el “indio americano” se vio sometido a una relación asimétrica donde su mundo fue excluido de toda racionalidad y validez, de modo que no sólo se enfrentó a una colonización física, sino sobre todo, a una suplantación de valores ajenos de los que aún hoy se siente excluido.

Por tanto, es cierto, como apunta Fabelo en *América Latina en la encrucijada entre los valores universales y propios*⁵⁵, que la relación que tienen los valores latinoamericanos (es decir, nuestros propios valores como sociedad) con los supuestos valores universales (sobre todo aquellos provenientes de Europa y Norteamérica), han fungido como imposiciones de poder que han sido presentadas ante los ojos latinoamericanos, en distintas épocas y por diversas razones, como la máxima expresión de la universalidad humana⁵⁶. Sin embargo, al tratarse de una construcción valorativa que toma lo europeo y norteamericano como ejes rectores de sus lecturas axiológicas, podemos decir que se erige una universalidad radicalmente excluyente; un universalismo no-universal que niega toda forma y saber diferente a lo sostenido por éstas.

Ahora bien, cabe señalar, siguiendo la postura del mismo autor, que si bien el latinoamericano no siempre ha salido convencido de esta imagen que se le ha impuesto y aun cuando ha intentado buscar en otro lado la universalidad “real”⁵⁷; éste lo ha hecho desde el mismo patrón foráneo que en muchos de los casos ya ha introyectado, de modo que ni siquiera es consciente del velo moderno-capitalista-colonial que guía en la actualidad su lenguaje y conciencia valorativa. Apuntamos con este señalamiento, de manera específica, la aceptación de facto hacia el uso de los términos y valoraciones correspondientes que se les ha dado al Arte y a la artesanía; sin embargo es importante señalar que se trata de una introyección valorativa que se desprende de la internalización psicológica (es decir, que el sujeto ha hecho suyos los patrones de conducta prevalecientes en la sociedad a la que

⁵⁴ Eduardo Galeano. *Las venas abiertas de América Latina*. Monthly Review. Uruguay. 1971. pp. 69; 89.

⁵⁵ J.R. Fabelo, *América Latina en la encrucijada entre los valores universales y propios*, en *Los valores y sus desafíos actuales*, 2007.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 205.

⁵⁷ *Ídem*.

pertenece por convicción propia) que ocurre como reflejo de la materialidad de la colonialidad en nuestros antepasados colonizados, pero que no ha desaparecido en nuestros actuales juicios de valor.

Como ha señalado en diversos discursos el Dr. Fabelo (retomando una metáfora de Marx), es posible decir que seguimos mirando el mundo a través de unas “lentes coloniales” de las cuales pocas veces nos damos cuenta que portamos. Recordemos que Marx decía que la visión del mundo se interioriza a tal grado que se vuelve parte del ojo mismo. Esa visión alterada, se asemeja al uso de unas gafas que impiden ver la realidad al individuo, los sesgos ideológicos y de clase que rigen sus vidas; las asimetrías sociales, económicas y culturales, etc. Derivado de lo anterior, podemos decir que hoy en día la condición de colonizados se ha introyectado en nuestra manera de ver y valorar las cosas, se ha internalizado psicológicamente y se manifiesta y reproduce sin resistencia o muy poca resistencia. Si ayer muchos se volvieron capataces, guardias, soldados de la corona española a tal grado que juzgaron y asesinaron a sus propios congéneres, hoy nos volvemos replicadores del consumismo y juzgamos al otro por su apariencia y la marca de ropa que porta. Se trata de un reflejo subjetivo de la dominación objetiva y material que los pueblos americanos han sufrido y sufren, desde la conquista. Tanto nos hemos apropiado de ese dominio, que no podemos valorar estéticamente sin los parámetros del sistema de valoración occidental-europeo que nos marca la pauta entre arte y no-arte (arte popular o artesanía), entre lo estéticamente valioso, y lo que, desde sus parámetros, no lo es.

Reconociendo dicha problemática, Jan Mukarovsky en su obra *Función, norma y valor estético como hechos sociales*⁵⁸, hace algunas anotaciones sobre el menosprecio del arte popular y la artesanía que se emparenta con los prejuicios todavía existentes en relación con el arte no occidental a partir de una exclusión e intolerancia hacia lo diferente; haciendo alusión específicamente a las normas y valores estéticos de las culturas no hegemónicas.

Para Mukarovsky, “la norma estética no debe ser concebida como una regla que funcione a priori, sino que debe ser entendida como una energía viva”⁵⁹; y “el valor estético

⁵⁸ Jan Mukarovsky. *Función, norma y valor estético como hechos sociales*. 1977.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 79-80

debe ser deducido de la relación entre el arte y la sociedad”⁶⁰. Por ello, para nuestro autor, no es posible determinar de una vez por todas lo que es arte y lo que no lo es. Para él, lo estético (constituido por la norma, la función y el valor estético) es un hecho completamente social e histórico, y por ello “apenas tenemos delante de nosotros un producto vinculado por su origen a una sociedad que nos aparece lejana en el tiempo y en el espacio, ya no podemos aplicarle nuestra propia escala de valores”⁶¹.

Es por ello que, tomando en cuenta lo anterior y si llevamos lo señalado aquí por Mukarovsky al momento en que la “intolerancia” estética por parte de los colonizadores españoles se hacía presente hacia los objetos artísticos producidos por los colonizados, nos será fácil detectar la deuda colonial en los conceptos y las valoraciones estéticas que emergen tras la imposición de una conciencia valorativa particular a las prácticas y objetos artísticos de sociedades tan distintas y que hoy sigue rigiendo nuestras concepciones valorativas sobre las artesanías mexicanas.

1.2.2 Sobre el “secuestro” de la universalidad estética. Confusión entre “arte” y “arte occidentalizado”.

Una vez mostrada la presencia de la colonialidad en el sistema de valoración del arte actual, pasamos a abordar otro elemento característico de este sistema: el “secuestro” de la universalidad estética a partir de la idea hegemónica de lo que es “arte” (o más adecuadamente dicho, “arte occidentalizado” como hemos decidido diferenciarlo).

Nuestro propósito en particular será evidenciar las repercusiones que dicho “secuestro”, ha implicado en la categorización y diferenciación valorativa jerarquizante entre el Arte (con A mayúscula) y lo que podría encasillarse como un no-arte; es decir, otro tipo de manifestaciones artísticas que, al no encajar en los cánones de la tradición estética occidental, han sido categorizadas desde la episteme euro-occidental como algo fuera del concepto hegemónico de “arte”, específicamente para nuestro caso particular, nos centraremos en aquellas manifestaciones artísticas que han sido catalogadas como “artesanías”, “artes populares”, “tradicionales”, “folclóricas”, etc. y jerarquizadas como inferiores y/o atrasadas (que aunque vivas, se relegan al pasado y que por tanto, sólo parecen

⁶⁰ *Ibidem*, p. 101

⁶¹ *Ibidem*, p. 49

servir para valorar nuestras raíces, nuestras memorias, nuestro patrimonio cultural y nuestra identidad como mexicanos, colombianos, peruanos, etc.).

Si bien debemos reconocer que hoy en día algunas de las prácticas y objetos artísticos asociados a dichas categorías conceptuales, han sido incorporados a los espacios de las instituciones del arte (como es el caso del museo), debemos prestar atención al hecho que esto ha sido así, sólo bajo determinadas condiciones (como veremos más adelante); y que si bien dicha incorporación a las mencionas instituciones, son en buen medida logros de luchas de grupos que por años han buscado el reconocimiento de esos objetos y prácticas, lo cual a su vez, ha derivado en su relativa estima por parte de quienes las observan o analizan; pocas veces se les relaciona como elementos de una estética propia y por ende, como elementos con formas, funciones y normas distintas a las establecidas por la estética occidental y que por tanto, es necesario re-conocerlas y re-pensarlas para poder justipreciarlas⁶² sin los prejuicios que la estética colonial occidental (supuestamente universal), quiso adjudicarles.

Es por lo anterior que siguiendo a Edgar Ricardo Lambuley en *Músicas regionales y eurocentrismo*⁶³, consideramos que es momento de preguntarnos quiénes son los que han legitimado las prácticas artísticas y cuál es su locus de enunciación, es decir, desde qué punto de observación se ha mirado y categorizado lo que conocemos como “estética” y “arte”. Pues sólo develando dicho lugar de enunciación, podremos salvar del “secuestro” a la estética (entendida como sensibilidad y no como disciplina) y al arte, pues como veremos, pueden verse como características humanas, y por tanto universales, pese a la diversidad de formas y maneras en que se presentan (una pluriversalidad de formas artísticas), dado el sesgo cultural presente en cada una de ellas.

1.2.2.1 ¿Por qué hablar de un “secuestro” de la universalidad estética?

¿Por qué se habla de un “secuestro” de la universalidad estética? es la pregunta a la cual pretendemos dar respuesta en este apartado. Para ello, partiremos en primera instancia de un aspecto que nos parece fundamental: evidenciar la permanencia de la colonialidad en la idea primera de “lo universal”: ¿quién/quienes son los que determinan los “términos y

⁶² De acuerdo con J.R. Fabelo en *Nuevas tesis sobre los valores estéticos* (2020), la justipreciación estética hace referencia a la apreciación justa del valor estético de un objeto, independientemente de su categorización. La palabra justipreciar, implica apreciar justamente en su valor una cosa, con toda la flexibilidad y relatividad que implica la verdad valorativa.

⁶³ Edgar Ricardo Lambuley Alférez. Ob. Cit.

condiciones” de lo universal? y ¿por qué son ellos quienes han de regir esto?. Una vez desarrollado esto, daremos paso a un análisis similar pero con la noción de “Estética”: ¿es la estética universal?; y de serlo ¿se encasilla en lo que la tradición estética de occidente ha promulgado?.

1.2.2.2 La idea de “lo universal” como una herramienta de la matriz colonial del poder.

Para responder a las preguntas: ¿quién/quienes son los que determinan los “términos y condiciones” de lo universal? y ¿por qué son ellos quienes han de regir esto?, retomamos a continuación el análisis que desarrolla Enrique Dussel en su obra *1492: El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*⁶⁴, donde nos muestra cómo América Latina, desde 1492, se convierte en un momento constitutivo de la llamada “Modernidad”, que permitió el desarrollo político-económico histórico que llevó a la Europa occidental del norte, a concebirse como centro geo-político del ser, saber y hacer, mientras que se constituye a todos los “otros”, como periferia, caracterizados por el atraso y la barbarie, y por ende, carentes de cualquier derecho sobre la “verdadera” esencia de ese ser, saber y hacer (según los parámetros de la tradición euro-occidental) y que marcará, a su vez, el origen de lo que la teoría de la colonialidad/decolonialidad, ha establecido como la “herida colonial”.

La Modernidad [...] "nació" cuando Europa pudo confrontarse con "el Otro" y controlarlo, vencerlo, violentarlo; cuando pudo definirse como un "ego" descubridor, conquistador, colonizador de la Alteridad constitutiva de la misma Modernidad [...] ese Otro no fue "descubierto" como Otro, sino que fue "en-cubierto" como "lo Mismo"⁶⁵ que Europa ya era desde siempre. De manera que 1492 será el momento del "nacimiento" de la Modernidad como concepto, el momento concreto del "origen" de un "mito" de violencia sacrificial muy particular y, al mismo tiempo, un proceso de "en-cubrimiento" de lo no-europeo⁶⁶.

A través de su texto, Dussel nos va guiando por lo que será la constitución de una ontología y epistemología eminentemente eurocéntrica, pero que será impuesta a esos “otros”, como universal. Esta centralidad y hegemonía de lo universal como europeo, puede verse en buena medida en las reflexiones que el autor realiza sobre los planteamientos de la

⁶⁴ Enrique Dussel, *1492: el encubrimiento del Otro: hacia el origen del mito de la modernidad*, 1994.

⁶⁵ Para entender esta referencia que hace Dussel sobre “el otro” como “lo mismo”, nos dice: “La “Conquista” es un proceso militar, práctico, violento que incluye dialécticamente al Otro como “lo Mismo”. El Otro, en su distinción, es negado como Otro y es obligado, subsumido, alienado a incorporarse a la Totalidad dominadora como cosa, como instrumento, como oprimido, como “encomendado”, como “asalariado”” En Enrique Dussel, 1994, Ob. Cit. p. 40

⁶⁶ *Ibidem*, p.8

filosofía europea. Uno de los casos que Dussel rescata, por ejemplo, es el planteamiento de Hegel, quien había señalado a los pueblos del norte de Europa, (Alemania e Inglaterra en particular), como los países “avanzados” de quienes habría que tomar sus conocimientos para enseñar a los *otros*: “para Hegel, la Europa cristiana moderna nada tiene que aprender de otros mundos, otras culturas. Tiene un principio en sí misma y es su plena “realización””⁶⁷.

Partiendo de las citas anteriores, vamos viendo cómo esa Europa del norte, se va autoafirmando con un “derecho absoluto” para ser portadora del *espíritu universal* del ser, saber y hacer ante el cual, todo ser, saber y hacer *otro*, no tienen cabida (se pasa de una centralidad, a una totalidad). Es por ello que para Dussel, esta es “la mejor definición no sólo de “eurocentrismo” sino de la sacralización misma del poder imperial del Norte o el Centro, sobre el Sur, la Periferia, el antiguo mundo colonial y dependiente”⁶⁸ en todas sus esferas.

Ahora bien, a los apuntes hechos por Dussel, añadimos otros de Edgardo Lander, quien en su artículo *Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos*⁶⁹, señala cómo la partición del mundo en centro y periferia (en avanzados-modernos y atrasados-bárbaros) dio comienzo no sólo a la organización política colonial del mundo, sino que simultáneamente, dio paso a la constitución colonial de los saberes, los lenguajes, la memoria y el imaginario colectivo. Es decir, al inicio de un largo proceso que culminará en los siglos XVIII y XIX en el cual, por primera vez, se organizará a la totalidad del espacio y del tiempo (todas las culturas, pueblos y territorios del planeta, presentes y pasados), en una gran narrativa universal. Narrativa que desde luego, tendrá como base las concepciones y valoraciones del mundo moderno occidental-europeo (la idea de una “Historia Universal”; una Filosofía que inicia en el occidente con los griegos; o la Geografía que pone en el centro de sus mapas a Europa, serían algunos ejemplos).

Así pues, tal como apunta este autor, el imaginario de la modernidad o mundo moderno/colonial, ha pretendido su construcción a partir de una tendiente universal. Sin embargo, al ser una construcción que toma a Europa como el centro geográfico y eje rector

⁶⁷ *Ibíd.*, p.19

⁶⁸ *Ibíd.* p.20

⁶⁹ Edgardo Lander. *Ciencias Sociales: saberes coloniales y eurocéntricos*. En “La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas”. 2000.

del movimiento temporal a nivel global; establece una lectura de la totalidad del tiempo y del espacio de la experiencia humana, a partir de esa particularidad.

Es importante destacar que dichas cuestiones resultan fundamentales, pues serán estos supuestos “universales”, los patrones a partir de los cuales se analizarán y detectarán las que serán concebidas como carencias o atrasos en todas las “otras” sociedades. Estableciéndose así dos únicos destinos para las civilizaciones del mundo: la aniquilación o la subordinación a los “universales” occidentales.

Es por lo anterior que siguiendo a Dussel y Lander, tras la división moderno-colonial del mundo, es posible vislumbrar la constitución de una hegemonía de lo eurocéntrico⁷⁰ como “universal”. Una hegemonía ante la cual todas las *otras* sociedades tendrán que “subordinarse”, y asumir como únicas (aunque llegan a darse casos de negociaciones simbólico-culturales), las categorías, conceptos y prácticas impuestas por una determinada sociedad, pues serán éstas las que se convertirán en las únicas formas válidas, objetivas y universales a tomar en cuenta. De ahí que sostengamos la idea de una clase de “secuestro” sobre lo universal por parte de occidente.

1.2.2.3 Sobre el “secuestro” de la universalidad estética.

Ahora bien, tomando en cuenta lo dicho anteriormente y para irnos adentrando en el desarrollo de la idea de un “secuestro” de la universalidad estética, será importante evidenciar la eficacia que ha tenido la tradición estética euro-occidental para establecerse en nuestro imaginario como la única forma válida de caracterizar a la Estética y al Arte (pues como veremos, se trata de nociones que parten de la misma matriz colonial del poder, y por ende, de la misma lógica de hegemonía epistémica).

Una vez dicho esto, comencemos a dar respuesta a nuestras preguntas guía: ¿es la estética universal?, y de serlo ¿se encasilla en lo que la tradición estética de occidente ha promulgado?

⁷⁰ Si bien Lander se atañe a esta hegemonía colonial por parte de occidente en el ámbito del saber (las ciencias sociales específicamente), nosotros ampliamos esta relación a todas las demás esferas de la vida. De ahí que se catalogue a “lo eurocéntrico”, en general, como “universal”.

Como hemos tratado de evidenciar anteriormente, la colonialidad se disfraza de falsos universales. Es decir, se plantean construcciones ideológicas particulares que ocultan su locus de enunciación para proclamarse como aplicables a todo tiempo y espacio por igual. Una de estas falsas ideas universales la encontramos en las nociones de “Estética” y “Arte”; de ahí que para desarrollar este planteamiento sea importante mostrar una cuestión fundamental: la Estética (como teoría y no como experiencia sensible), así como la noción tradicional de “arte”, deben entenderse como invenciones euro-occidentales que fueron construidas según los parámetros establecidos por la tradición filosófica de occidente; de modo que si bien pueden ser válidas para una diversidad de expresiones artísticas, no dejan de formar parte de una determinada episteme cultural, y por tanto, es restringida en su deseo abarcador para justipreciar adecuadamente a la totalidad de expresiones sensibles de una diversidad de culturas *otras*. En pocas palabras, sus parámetros son limitados para el análisis de *otras* Estéticas y *otras* artes⁷¹.

Para defender dicho planteamiento, retomemos una de las ideas centrales de Enrique Dussel en sus *7 hipótesis para una estética de la liberación*⁷². De acuerdo con este autor, la Estética, es un constructo euro-occidental, pero no por ello debe limitarse a sus nociones particulares; en especial aquellas que encasillan a la Estética con el arte (occidentalizado), la belleza, la originalidad y el genio creador.

El fetichismo de la totalidad estética, desde Grecia a Europa, crea lo que podemos denominar la estética eurocéntrica, centralidad labrada lentamente desde 1492, es decir, en la modernidad. Esa pretensión de centralidad producirá inevitablemente la negación del valor de todas las Otras estéticas; será un auténtico *esteticidio* [como lo llamaría Boaventura de Sousa Santos] [...] Los otros mundos culturales serán juzgados como primitivos, bárbaros, sin belleza alguna, en el mejor de los casos folklóricos. Será uno de los momentos cuando la matriz de la colonialidad del poder, la subjetividad, la cultura, cobrará mayor impulso⁷³.

Para Dussel, esa descalificación de estéticas o “esteticidio”, no puede estar mejor acompañada que por la invención de una *Historia Universal del Arte*, formulada

⁷¹ De acuerdo con Pedro Pablo Gómez en González Vásquez Angélica y Gómez Pedro Pablo. Ob. Cit. “la opción estética decolonial no postula una estética, sino estéticas, en plural; [se trata de] una perspectiva en la que la estética occidental tiene su lugar pero no como la única y hegemónica [...]” p. 126

⁷² Enrique Dussel. *7 hipótesis para una estética de la liberación*. 2018.

⁷³ *Ibidem*. p.24

clásicamente en el esquema de la *Historia Universal* hegeliana, que parte de la también inventada “Antigüedad”, pasando por la “Edad Media” europea y llegando por último a la “Modernidad” (que se inicia en 1492, simultáneamente con el capitalismo, la colonialidad, el racismo aplicado mundialmente y el eurocentrismo como ontología e ideología dominante). La relevancia de esto lo enfatiza el autor al señalar que sobre ese esquema se escribirán todas las Historias del arte (nacionales y mundiales); reduciendo la historia de esas *otras* culturas a haber logrado obras atrasadas y rudimentarias, al tiempo que se valoran según su capacidad para imitar defectuosamente a las primeras⁷⁴.

Ahora bien, como contrapropuesta o propuesta decolonial ante el falso universalismo estético de occidente, Dussel parte del concepto griego *aisthesis*⁷⁵, entendida como la apertura estética (sensible/emocional pero también inteligible) al mundo y las cosas en el mundo. Un mundo que, desde una estética primigenia, natural, sería descubierto como bello (entendiendo lo bello como aquello que es generador y posibilitador de la vida); y a las cosas del mundo como manifestando su belleza (es decir, como mediadoras para la vida, o bien, como aquello que hace posible la afirmación de la vida). Posterior a esta “estética natural”, el autor plantea el desarrollo de una “estética cultural” que surgirá con la aparición del hombre y que nos hablará de un crecimiento de la *aisthesis* primera, a partir del desarrollo histórico-cultural de cada sociedad, y que dará paso al desarrollo de distintas reglas, ritmos, formas, estructuras, armonías, contrastes, etc., que darán paso a un “gusto” particular y diverso. Es decir, surgirán así histórica y culturalmente unas “normas estéticas” que se encontrarán determinadas por el horizonte histórico de cada cultura (un sesgo cultural que se encuentra soportado, a su vez, por un nivel profundo de caracteres universales).

De manera similar, Walter Mignolo en *Aisthesis Decolonial* desarrollará esta misma postura al plantear una *colonización de la aesthesis por la estética*: el autor nos dice que “a partir del siglo XVII, el concepto aesthesis se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar “sensación de lo bello”. Nace así la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica”⁷⁶.

⁷⁴ *Ibidem*. p. 26

⁷⁵ *Ibidem* p.17

⁷⁶ Walter Mignolo. *Aisthesis Decolonial*. 2010. p.13

Por su parte, Pedro Pablo Gómez, en coautoría con Mignolo en *Estéticas Decoloniales*⁷⁷, señala que “la idea misma de formular “estéticas decoloniales” instala la pregunta en el concepto mismo de “estética” que es el concepto bajo el cual se cobijaron las artes”. Gómez se refiere específicamente a la validez que se le debería dar a la noción hegemónica de la Estética y el arte, respondiendo a este cuestionamiento de la siguiente manera:

[...] es una definición que implica colonialidad. E implica colonialidad por estas simples razones: Supone una definición universal del arte y la estética. Por lo tanto, se establece como el punto de referencia para legitimar qué es el arte y qué es la estética. Además, para clasificar y descalificar todo aquello que pretenda ser arte o estética y que no se ajuste o cumpla con la universalidad de la definición⁷⁸.

Tomando en cuenta estos apuntes podemos decir que si bien la Estética occidental se presenta como universalmente válida, con los visto aquí, podemos decir que lo hace siempre bajo parámetros euro-occidentales. De modo que se convierte en una clase de sistema impositor de la sensibilidad desde un lugar de enunciación particular (el euro-occidental); y por tanto es en buena medida, excluyente. De ahí que sostengamos la idea de una especie de monopolio o “secuestro” de la universalidad estética.

1.2.3 Jerarquización excluyente como síntoma de una violencia cultural. Sobre arte y no-arte [o artesanías]. Referentes conceptuales y disputas teóricas

Una vez que hemos expuesto las primeras nociones genéricas que el sistema de valoración del arte euro-occidental ha determinado como característico para las concepciones del “arte” y el “no-arte” o “artesanía”, así como también evidenciamos que, pese a que los términos de “arte” y “estética”, así como el correspondiente a la “artesanía”, tienen su constitución en la civilización occidental-europea, y dado que más adelante pretendemos ampliar las nociones iniciales sobre lo estético y el arte para llevarlas a un ámbito verdaderamente universal, procedemos ahora, como punto inicial, a presentar algunas de las disputas teóricas que se han derivado de las reflexiones sobre la valoración de la “artesanía” frente al “arte” que hemos catalogado como *occidentalizado*.

⁷⁷ Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo. *Estéticas Decoloniales*. 2012.

⁷⁸ *Ibidem*. p. 8

Mirko Lauer en su obra *Crítica de la ideología del Arte*⁷⁹, apunta que el concepto “arte” no es una categoría del espíritu humano -como lo presenta el idealismo filosófico-, sino una creación cultural y de clase; y por tanto, un fenómeno históricamente determinado y susceptible de modificaciones a partir de las evoluciones de las sociedades⁸⁰. Partiendo de esta postura, compartida por otros autores como Larry Shiner en *La invención del Arte. Una historia cultural*⁸¹, Adolfo Colombres en *Teoría transcultural del arte*⁸², María Alba Bovisio en *Algo más sobre una vieja cuestión: “arte” vs “artesanías”*⁸³ y Stephen Davis en *Non-Western Art and Art’s Definition*⁸⁴, es posible decir que la dicotomía que aún hoy en día separa al “arte” de la “artesanía”, puede ser claramente debatida.

La postura de los autores citados nos muestra que la separación socio-histórica y académica de estos dos campos a finales del siglo XVIII, debe ser comprendida más allá de una concepción basada en lo que hoy consideramos “estético” vinculado a un placer refinado y lo “utilitario o instrumental” relacionado si acaso, con un tipo de placer ordinario; pues los autores sostienen que dicha separación va mucho más allá, insertándose más bien en lo que Shiner denomina *un complejo sistema de ideas, prácticas e instituciones*.

Es por lo anterior que, partiendo desde una perspectiva latinoamericana, Lauer dice que la división entre “arte” y “no- arte” (o “artesanía”)⁸⁵, no es de ninguna manera inocente, sino que es uno de los mecanismos básicos que tuvo la dominación cultural, la cual se hizo evidente en el desprecio por la creatividad plástica de los oprimidos y que hoy en día puede ser identificada como una clase de violencia cultural. Dicha crítica la comparte también Davis cuando señala que las ideas generalizada de que el arte carece de "utilidad", que está hecho para una contemplación alejada de las preocupaciones sociales, que los artistas deberían ser indiferentes a los asuntos mundanos, y que las obras de arte tienen un valor intrínseco y deben

⁷⁹ Cfr. Mirko Lauer. *Crítica de la ideología del arte*. En *Crítica de la artesanía: plástica y sociedad en los Andes peruanos*, 1982.

⁸⁰La crítica que hace Lauer sobre la noción occidental de lo que es “Arte”, señala que dicho término suele limitarse a las nociones de las “bellas artes” como ese *principio vivificante en el alma* al que refiere Kant en su *Crítica del juicio*, según la cual: “*Espíritu*, en significación estética, se dice del principio vivificante en el alma...”. Desde nuestra perspectiva y de acuerdo con la crítica de Lauer, se considera que ese principio vivificante en el alma no sólo se presenta en la obra de arte occidental, sino también en las diversas manifestaciones artísticas de otras culturas.

⁸¹ Larry Shiner. Ob. Cit

⁸² Adolfo Colombres. *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. 2014.

⁸³María Alba Bovisio. *Algo más sobre una vieja cuestión: “arte” vs “artesanías”*. FIAAR. 2002.

⁸⁴ Stephen Davis. *Non-Western Art and Art’s Definition* Madison: University of Wisconsin Press. 2000.

⁸⁵ Lauer. Ob. Cit. p. 23. Para Lauer, la parcela específica de no arte, es la que ha sido llamada artesanía, folklore o – como una concesión o transacción- arte popular.

ser preservadas y respetadas, son sólo concepciones que caracterizan el concepto occidental del “arte” pero que no es compartido por muchas otras sociedades no occidentales.

Si estos puntos de vista caracterizan el concepto occidental de arte, muchas sociedades no occidentales deben carecer de ese concepto, ya que su enfoque y actitud son diferentes. En ellas, todos los artefactos o actuaciones son creadas para cumplir funciones socialmente útiles: las máscaras se usan en rituales religiosos, las tallas propician a los dioses o decoran artículos para uso doméstico, las canciones alivian la carga del trabajo repetitivo, etc. Nada se crea únicamente para la contemplación estética⁸⁶.

Al revisar esta proposición, Davis nos invita a cuestionarnos si la ideología del arte de Occidente corresponde a su realidad:

¿Es cierto que pensamos que las obras de arte son inútiles? ¿Ese "artista" nombra un llamado espiritual? ¿Que la creación de arte no se ve afectada por el mercado? ¿Que las obras de arte se aprecian solo cuando se abstraen de los entornos morales, políticos y sociales en los que se generan? Si la respuesta a estas preguntas es “no” (como creo que es), esta ideología quedaría expuesta como una ficción [...].⁸⁷

En su bagaje teórico para sostener dicha propuesta, Davis nos recuerda que antes del siglo XVIII, los artistas occidentales eran empleados como sirvientes y trabajaban principalmente por encargo, se esperaba que su “arte” fuera funcional. Sus propósitos eran ilustrar e instruir, elevar o deleitar, glorificar a Dios o a los mecenas del arte, mejorar el entorno social o, al menos, hacerlo más agradable. De ahí que para Davis sea relevante apuntar que la música de Bach o las estatuas de Miguel Ángel o las obras de Shakespeare se convirtieron en arte sólo retrospectivamente, cuando fueron apropiadas por el establecimiento del “arte occidentalizado” basado en la rúbrica de las “bellas artes” enmarcadas en una idealizada “finalidad sin fin” o una “contemplación y creación desinteresada”. De modo que Davis concluye que si bien ese “arte fino” o “elevado” que se enmarca en el concepto de “bellas artes”, sólo debe ser entendido como un tipo particular de expresión sensible que en realidad es mucho más amplio de lo que nos ha hecho creer.

Ahora bien, tomando en cuenta lo anterior, regresemos con la propuesta de Lauer. De acuerdo con él, “en la definición de lo que es y no es arte hay implícito un mapa de lo que

⁸⁶ S. Davis. Ob. Cit. p. 204

⁸⁷ Ídem.

participa en la lógica general del sector dominante de una cultura”⁸⁸, por ello la manera en que una cultura dominante margina o integra, dentro de su sistema de las artes, a las distintas manifestaciones artísticas que se le presentan, será fundamental para entender las pautas que rigen los intereses estéticos de esa clase dominante; postura que también es compartida por Colombres y Bovisio.

Así pues, en la crítica que realizan Lauer al concepto “arte”, manifiesta la relevancia que conlleva el entender las bases de la marginación o integración que reciben las manifestaciones plásticas de *los otros* dentro del sistema de valoración del arte dominante; pues, desde el punto de vista de este autor, estas bases son simultáneamente socio-económicas y culturales, por lo que estaríamos aquí ante un tipo de operatividad donde suelen existir procesos de negación de valores, pues la condición de no-arte para ciertos objetos, supone, por parte de la cultura dominante, su reclusión a una subalternidad. Para Lauer, este tipo de marginación o violencia cultural se ve claramente reflejada en los textos que abordan el tema en términos de la diferenciación entre “arte” y “artesanía”⁸⁹.

Ahora bien, llevando lo anterior al campo de la teoría del arte, vemos, como bien señala Bovisio, que las manifestaciones plásticas que se han conglomerado dentro de las categorías del “arte popular”, el “arte indígena”, el “arte rural” o el “arte etnográfico”, sólo aparecen mencionadas en los márgenes de los libros de Historia del Arte, o bien, en las rendijas y añadidos de la Sociología de la Cultura, la Antropología Simbólica, la Arqueología y más recientemente en el Diseño. Sin embargo, Bovisio menciona que en estos espacios (salvo raras excepciones) no se da cuenta de su especificidad en tanto lenguajes plásticos⁹⁰.

Al respecto, Bovisio explica que así como en el mundo académico la Antropología se ocupa de las artesanías y la Historia del Arte, de las bellas artes; las grandes instituciones del arte, como son los museos, suelen establecer en el imaginario social la diferencia y categorización entre arte y artesanía, pues, mientras las obras artísticas legitimadas se encuentran en los diversos tipos de Museos de Arte; la producción artesanal se le encuentra

⁸⁸ Ibídem p. 22

⁸⁹ M. Lauer. Ob.Cit., pp. 24,25

⁹⁰ De acuerdo con la autora, el uso de “lenguaje plástico”, se plantea con el sentido de referir a lo que se “dice” a través de una obra plástica y la noción que da Pierre Francastel, en la década de los 40, sobre la “obra de arte”, tras definirla como un “signo plástico” surgido de un proceso intelectual y manual donde convergen elementos de lo percibido, de lo real y de lo imaginario.

en los de antropología, arqueología, etnología o en su defecto, en los dedicados al llamado “arte popular”; evidenciando así, una clara diferencia entre lo que es el “arte verdadero” y el “arte del otro” [o dicho de otro modo, establecen una diferencia entre el “Arte” con A mayúscula y un no-arte], como los ha denominado la autora.

Además, Bovisio pone en la mesa un elemento clave respecto a esta histórica diferencia, pues se percata de que en el imaginario, las artesanías siguen siendo concebidas como las depositarias de la identidad nacional, siendo esta concepción implantada, difundida, sostenida y apoyada por el Estado a través de sus distintas políticas de conservación del patrimonio cultural, que de acuerdo con ella, no hacen más que perpetuar la anacrónica oposición arte-artesanía y además, legitiman la pobreza de los artesanos como condición para la preservación de la identidad nacional.

A la discusión anterior añadimos otras, pero desde la teoría evolucionista del arte. Se trata de las críticas de Denis Dutton y nuevamente de Stephen Davis, quienes en *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*⁹¹ y *Non-Western Art and Art's Definition*⁹², respectivamente, exponen sus posturas sobre la necesidad de replantearnos los estrechos parámetros euro-occidentales sobre el “Arte” (A mayúscula) para, de este modo, dar cabida a otras expresiones arti-estéticas no-occidentales (o por lo menos que se encuentran fuera del canon hegemónico occidental) que deberían también ser concebidas dentro de una definición de “arte” más amplia y verdaderamente universal.

En el caso de Dutton, por ejemplo, se expone que muchos teóricos e historiadores del arte han aceptado la premisa antropológica que hace hincapié en las diferencias culturales existentes entre las diversas culturas del mundo, fomentando la diversidad como un elemento de interés y valor socio-cultural. Si bien dicho planteamiento no es del todo erróneo, Dutton señala que esta característica ha reducido los análisis sobre los parecidos y las características universales en el arte (un análisis de suma importancia para poder comprender en su amplitud al arte como una característica universal e innata del hombre). De acuerdo con Dutton, las últimas generaciones de antropólogos han tendido a hacer demasiado hincapié en esta postura

⁹¹ Denis Dutton. Ob.Cit.

⁹² Stephen Davis. Ob. Cit.

diversificadora, fomentado la idea de que “ellos no tienen nuestro concepto de arte”. Específicamente hace alusión a los debates en torno a las comparaciones entre los valores de las sociedades industriales modernas y los de las sociedades tribales. Ante tal sesgo, Dutton rescata que “la mala etnografía no puede negar la existencia de unas características básicas del arte entendido como un fenómeno universal”⁹³ y por tanto, transcultural. “Todas las culturas poseen alguna forma de arte que resulta perfectamente inteligible para los sentidos occidentales”⁹⁴. Este planteamiento De Dutton será retomado con mayor profundidad en nuestro segundo capítulo, por ahora sólo nos quedamos con el bosquejo de su proposición.

Finalmente, como habíamos señalado, tenemos la postura de Davis, quien confronta la postura de algunos antropólogos que han sostenido que no existe tal cosa como una “arte no-occidental” (*Non-Western Art*). Lo anterior se debe a que éstos justifica al concepto “arte” como meramente occidental, señalando que sólo podría aplicarse este concepto a los productos y prácticas de otras culturas de manera etnocéntrica e inapropiadamente; o bien, que los artefactos de culturas no occidentales se convierten en “arte” solo cuando los occidentales se apropian de ellos en sus propias instituciones artísticas (hecho que se relaciona con la defensa de la Teoría institucional del arte que defienden teóricos como George Dickie y Jerrold Levinson). Ante este planteamiento, Davis sostiene que los argumentos utilizados por los teóricos para no aceptar la idea de que existe arte no-occidental es claramente debatible. Primeramente, porque señala que pese a las diferencias culturales que puedan existir entre sociedades, el tipo de reconocimiento y respuesta que el “forastero” manifiesta ante los objetos sensibles de diversas sociedades, se presenta casi inmediatamente pese a que se ignoren en gran medida las creencias y valores que prevalecen en esas sociedades: “El forastero podría ser incapaz de comprender completamente las obras de arte de otras culturas donde estos tratan de "significados culturalmente significativos" pero, sin embargo, a menudo puede reconocer el "arte" de tales piezas y disfrutar al menos de algunos aspectos de esta”⁹⁵. Para Davis, somos capaces de reconocer que el arte está hecho por personas de culturas distintas a la nuestra y de identificar muchas de sus obras de arte como tales, de ahí que cuando se aborda la discusión en términos de una discusión lingüística; por

⁹³ Dutton, Ob. Cit. p.98

⁹⁴ Ídem.

⁹⁵ S. Davis. Ob. Cit. p. 200

ejemplo, cuando se señala que las sociedades no occidentales carecen de “arte” porque los idiomas de estas culturas carecen de un término único que se traduzca fácilmente en nuestro concepto de "arte", refuta tales ideas como argumentos con poco sustento:

El *quid* se refiere a los conceptos que poseen las culturas no occidentales, no al vocabulario de sus lenguas. Puede ser que una cultura emplee una frase compleja en lugar de una sola palabra. Que usemos "primo segundo una vez retirado", no un término solitario, no significa que no tengamos un concepto de esa relación familiar. O, más probablemente, puede ser que la cultura use una palabra con una referencia aparentemente demasiado amplia, una que cubra todos los artefactos rituales o todas las artesanías, así como las obras de arte. Pero, nuevamente, esto no demuestra que no haga las distinciones conceptuales relevantes. La antigua *téchne* griega se refería tanto a las artes como a las artesanías más mundanas, pero los griegos reconocieron diferencias significativas entre los productos de las actividades cubiertas por el término general⁹⁶.

Es por lo anterior que para Davis la justificación para rechazar la idea de que existe arte no-occidental basada en la idea de que “ellos tienen sus conceptos y nosotros los nuestros, así como yo tengo mis creencias y tú tienes las tuyas, es bastante inocuo”⁹⁷. De hecho para el autor, este tipo de afirmaciones no demuestran en ningún caso la inexistencia de conceptos no-occidentales que puedan ser similares a los nuestros, pero sí podría ser un punto de atención para el análisis si la afirmación pretende señalar que “el suyo es un concepto diferente, no solo por ser suyo en oposición al nuestro, sino también por su contenido”⁹⁸. De ser este el caso, el autor considera que se trataría entonces de un argumento que debe ser bien fundamentado, pues de lo contrario, estaríamos ante una afirmación no sólo etnocéntrica, sino completamente violenta culturalmente hablando, pues estaría proponiendo de facto que sólo Occidente ha logrado la creación artística, que es una actividad muy valorada como marca de la civilización, y por tanto, negando este logro a toda otra cultura.

Por último, hay que señalar que desde el punto de vista de Davis, aquellos que niegan que las culturas no occidentales comparten nuestro concepto de arte, lo creen así porque tienden a analizar y valorar los productos de esas otras culturas desde una perspectiva foránea, que ignora los objetivos, intenciones y logros artísticos que manifiestan tales piezas. Este tipo de limitación, producto del velo cultural que todos tenemos, pero que se agudiza

⁹⁶ *Ibidem.* p.202

⁹⁷ *Ibidem.* p. 201

⁹⁸ *Ídem.*

ante una idea introyectada sobre el “arte” como “arte occidentalizado”, eurocéntrico, colonialista, desemboca en la conclusión errónea de que el “arte” está ausente en las culturas no occidentales; sin embargo para nuestro autor, “esto revela más sobre las metodologías empleadas que sobre las culturas estudiadas”⁹⁹. De ahí que Davis acepta la idea del antropólogo que sostiene que las culturas no occidentales no comparten la noción occidental de “bellas artes”, pero a su vez, rechaza por completo que éstas carezcan de un tipo de arte, así como de un concepto que pueda ser equiparable, hasta cierto punto, al nuestro.

1.2.3.1 Arte “culto” u occidentalizado vs arte popular-artesanía

Con lo visto hasta aquí, podemos decir que de manera genérica, la división entre “arte culto” y “arte popular”; “arte occidentalizado” y “artesanía” no es en absoluto clara y la frontera que separa ambas realidades es más frágil de lo que a primera vista parece.

Según Santiago Castro en *Reivindicación estética del arte popular*¹⁰⁰, lo que diferencia a este tipo de obras (tanto las llamadas “artes”, como las catalogadas “artesanías”) no es la función que desempeñan una u otra, ni tampoco el modo de comportarse del público ante las mismas (pues como veíamos anteriormente con Davis, en ambos casos es posible experimentar algún tipo de reacción sensible por parte de quien aprecia los objetos que pueden caer en la categoría de “artísticos” de diversas culturas); sino más bien, Castro apunta que el factor que determina el que una obra sea catalogada como arte o artesanía, depende de cómo sean consideradas por los guardianes de los templos de la cultura (como son los museos y demás instituciones del sistema de valoración del arte). Hecho que coloca la cuestión de qué es arte culto y qué arte popular o bien, qué es arte y qué artesanía en la senda de la definición institucional del arte.

Recordemos que las concepciones de la teoría institucional del arte propuestas por George Dickie y Jerrold Levinson, sostienen que el estatus de “Arte” (A mayúscula) se logra únicamente por el objeto o actividad artística que cumple de manera adecuada con ciertos criterios que le permiten ser “aceptado” dentro de una matriz institucional que involucra los roles del artista y el público, junto con las prácticas del mundo del arte. Sin embargo hay que

⁹⁹ *Ibidem.* p.204.

¹⁰⁰ Santiago Castro. *Reivindicación estética del arte popular.* 2002

tomar en cuenta que los aspectos que toma en cuenta esta propuesta, se centran exclusivamente en la estructura institucional del arte occidental (aunque se le describe en términos generales y universalmente abarcadores). De modo que deja fuera otras formas o prácticas “institucionales” no occidentales que puedan abarcar prácticas y objetos con funciones y parámetros distintos. A esto hace alusión Davis cuando plantea “el problema de la relatividad del “mundo del arte””.

El problema de la relatividad del mundo del arte no surgiría si sólo hubiera un “Mundo del Arte”, el de Occidente. Y se ha argumentado que nuestro concepto actual de “arte” surgió solo en la Europa del siglo XVIII (Shiner 2001). Según este punto de vista, el arte no se encuentra antes del siglo XVIII ni más allá de Occidente[...] Sin embargo, este planteamiento ha sido cuestionado como inadecuado en la segunda mitad del siglo XX [...] es innegable que en otras épocas y culturas hay música, mímica, narración de cuentos, pintura, baile, etcétera... Si adoptamos una visión adecuadamente amplia del arte, podemos ver que el concepto occidental de arte "elevado" es sólo una especie dentro del género¹⁰¹.

Para Davis, cualquier teoría que haga que el arte dependa de la reflexividad histórica dentro de un “Mundo del Arte” dado, al tiempo que permita (como debería) que existan diferentes “Mundos del Arte” dados los sesgos culturales en cada sociedad, falla en completar su análisis satisfactoriamente si no analiza la naturaleza de los “Mundos del Arte”. Es decir, qué es lo que caracteriza a un “Mundo del Arte” para ser concebido como tal y cuáles son los puntos de encuentro que permiten unificar a éstos. Para nuestro autor, la ubicuidad del problema de la relatividad del mundo del arte, más que relativizar el concepto de “arte” o de descartar la idea de una posible definición de éste en el que sea posible abarcar expresiones sensibles diversas (donde la artesanía pueda ser vista también como “arte” en su más amplia expresión), exhorta a los teóricos a prestar una mayor atención al entorno social más amplio en el que se produce y recibe el arte, y una mayor sensibilidad a la variedad de dichos entornos, muchos de los cuales quedan fuera del alcance de la ámbito del “Mundo del Arte” occidental.

Complementando lo anterior, retomemos un apunte de Manuel Velázquez, quien señala sobre la obra artística y la artesanal que “Ninguna de las dos es mejor o peor. Tienen

¹⁰¹ Stephen Davis. *The Definition of Art*. En *Routledge Companion to Aesthetics*. 2013. p.219

sentidos diferentes que llaman a reflexiones diferentes. Una intenta insertarse en la vida cotidiana de las personas y la otra quiere impactar al sistema de galerías”¹⁰².

Tomando en cuenta lo dicho hasta aquí, se plantea como una cuestión relevante para nuestro análisis el identificar, en la medida de lo posible, qué se entiende por “arte culto” y qué por “arte popular” o “artesanías”. Tomando en cuenta que en esta cuestión, no se podría afirmar que uno es el producto del genio creador y el otro, resultado de un proceso mediocre, puesto que el genio y la mediocridad están presentes en ambos tipos de arte y en ambos se ejerce un criterio estético.¹⁰³ Vanesa Freitag, por ejemplo, dice que las valoraciones basadas en los criterios anteriores, se deben a que tenemos la disposición a apropiarnos lo ajeno sin verlo desde las similitudes y diferencias con lo nuestro.

Parece ser que los códigos europeos (y más específicamente, el blanco norteamericano) son los únicos válidos para legitimar determinadas prácticas artísticas. Tanto instituciones, como historiadores del arte, curadores y artistas en general, todavía se interesan poco por el pluralismo cultural, por el interculturalismo, por otros códigos “no occidentales” también considerados como “colonizados”.¹⁰⁴

Tomando en cuenta lo anterior, resulta importante destacar que para Freitag, las características de un “buen artista” o de un “artesano” pueden ser numerosas y variadas, sin embargo lo que suele diferenciar a ambos es, inicialmente, la forma como aprendieron su trabajo: de manera autónoma, para los artesanos; o de manera académica, para los artistas. Seguido a esto, se encontraría la estética de sus objetos, lo que comunican y dónde suelen exponer sus obras (este último, de acuerdo con Freitag, determinante para diferenciar un trabajo artesanal de un artístico). De acuerdo con la autora, estos pueden ser algunos referentes que podemos utilizar para ratificar nuestras valoraciones sobre un objeto artístico, independientemente de la categoría que se les haya asociado, como “arte” o “artesanía”.¹⁰⁵ Si bien lo anterior resulta válido en el sistema de valoración del arte hegemónico, consideramos que la caracterización que nos presenta la autora aún sigue siendo

¹⁰² Manuel Velázquez en Valencia, Ob. Cit., pp. 91-92

¹⁰³ Castro, Ob. Cit., pp. 436-437

¹⁰⁴ Freitag, Ob. Cit., p. 140

¹⁰⁵ Freitag, Ob. Cit., p. 137

superficial, por lo que en nuestro siguiente capítulo trataremos de comenzar a bosquejar algunos de los parámetros que nos permitan superar este tipo de planteamientos.

1.2.3.2 Repercusiones en el reconocimiento y valoración de estéticas otras: algunos ejemplos para reflexionar sobre la valoración de la “artesanía” frente al “arte occidentalizado”.

Con el fin de llevar nuestro análisis a casos particulares en los que podamos evidenciar las repercusiones que este “secuestro” en la universalidad estética ha generado en las mismas sociedades latinoamericanas, exponemos a continuación algunos casos que nos llevan a reflexionar sobre la jerarquización conceptual de obras artísticas como “arte” (occidentalizado) o “artesanía”, muestra de una especie de “violencia cultural” naturalizada que puede dar fe de la permanencia de la colonialidad epistémica y la colonialidad del ver, en el campo del arte y la teoría estética en Latinoamérica.

-Caso de Zulma Palermo y la estatuilla en barro anónima vs la plástica brasilera “modernista” de Tarsilia do Amaral.

El primer caso que exponemos a continuación, se retoma de la reflexión que realiza Zulma Palermo, profesora-investigadora Emérita de la Universidad Nacional de Salta (Argentina), en “*Mirar para comprender: artesanía y re-existencia*”¹⁰⁶. En este artículo, con una declarada inclinación decolonial, la autora propone un ejercicio interesante para sustentar su crítica sobre los criterios que rigen la validación o no, de obras artísticas en el campo de la Estética y el arte; y lo hace partiendo del siguiente planteamiento: los criterios diferenciadores entre “arte” y “artesanía” gestados por el paradigma de la modernidad occidental, son consecuencia de un proyecto hegemónico cuyo poder se sostiene hasta nuestros días.

El ejercicio que propone la autora desde el inicio de su texto, lo plantea como un desafío: “Quisiera iniciar esta propuesta con un desafío, el que nos plantea la visualización de unas imágenes, para pensarlas desde nuestra concepción de lo que es estético, es decir, de

¹⁰⁶ Zulma Palermo. *Mirar para comprender: artesanía y re-existencia*. 2012

aquellos productos simbólicos que el orden de la cultura occidental y moderna distingue como artísticos.”¹⁰⁷.



Fig. 1. Obra de Tarsília do Amaral, reconocida por el canon como una de las manifestaciones más logradas de la plástica brasileña “modernista”.



Fig. 2. Estatuilla en barro cocido, realizada por manos anónimas. Pertenece a la colección privada del Museo de Arte Étnico Pajcha, de la ciudad de Salta (Argentina).

Este desafío que nos propone la autora comprende las imágenes señaladas en este texto como Figs. 1 y 2. La de la izquierda, obra de una reconocida artista brasileña, y por tanto, una obra de arte reconocida y valorada económicamente a nivel internacional como tal. Mientras que la de la derecha, carece de todo reconocimiento específico en el sistema del arte, iniciando por la carencia de información sobre la identidad de su/s autor/es, y a la cual se le da el reconocimiento como “estatuilla en barro cocido” cuyo destino final es la mirada de los visitantes de un museo provinciano de contenido étnico.

El análisis que realiza la autora comienza por las similitudes de las piezas:

Si las miramos con detenimiento encontramos que en ambas la figura humana ocupa el centro, que en ambas el efecto de sentido se localiza en la fuerza de los cuerpos fusionados eróticamente en su gestualidad; en ambas lo que nos atrapa es la plasticidad de las formas, la armonía en el movimiento, la atmósfera que instalan [...] Ante mis ojos -e imagino que para la mayoría de los que las contemplan- estas imágenes apelan a la sensibilidad con intensidad pareja¹⁰⁸.

Sin embargo la parte más interesante del análisis se encuentra en sus diferencias, las cuales, más allá de los materiales en los cuales se emplazan y las técnicas utilizadas, se plantean de la siguiente manera: “¿qué es lo que hace que la tela sea considerada “obra de

¹⁰⁷ *Ibíd.* p. 224

¹⁰⁸ *Ibíd.* p.225

arte”, se exhiba en los museos internacionales y sea exponente del arte latinoamericano, en tanto que la estatuilla y la talla sean sólo expresiones “artesanales” de la misma cultura y se exhiban exclusivamente en un museo “local” para un público reducido?”¹⁰⁹

Ante tal desafío, la autora sólo puede plantearse una respuesta. Aquella que ve a la colonialidad epistémica, introyectada como colonialidad de la mirada en las sociedades latinoamericanas:

[...] la historia del proceso civilizatorio trazó -desde el momento mismo de la conquista y colonización de las culturas [...] una cartografía en la que las poéticas [y demás producciones sensibles] se definen desde un único lugar de producción y en función de los criterios de sus “valores estéticos”, generando una diferencia -diferencia colonial- hasta ahora insalvable entre culturas generadoras de cánones y culturas que sólo pueden ajustarse a ellos.

[...]Estas estrategias impiden mirar más allá, limitan la explicación y comprensión de las producciones culturales a simples relaciones de oposición ¹¹⁰.

La reflexión aquí planeada por Palermo, sin duda debe ser analizada con profundidad y sirve a nuestro análisis teórico para justificar la necesidad de romper con estigmas axiológicos coloniales que deben ser trascendidos por un nuevo sistema de valoración de las artes.

-Caso de Vanessa Freitag y la comparativa entre cerámicas populares o “artesanías” vs la cerámica de un “artista”.

Alejada de la teoría de la colonialidad/decolonialidad, pero con la misma inquietud por evidenciar que la dicotomía entre lo que es considerado “arte” y lo que se cataloga como “artesanía” puede ser claramente debatido, presentamos a continuación un ejercicio similar al anterior, pero de una investigadora mexicana: Vanessa Freitag, profesora-investigadora en estudios sociales y culturales de la Universidad de Guanajuato quien en su artículo *Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad*¹¹¹ plantea que la teoría Estética por sí sola ya no es un referente único para fundamentar y discriminar las características de los objetos. “Hay que tomar en cuenta el contexto donde se produjo y se

¹⁰⁹ Ídem.

¹¹⁰ Ibídem. p. 229-230

¹¹¹ Vanessa Freitag. *Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad*. 2014

expuso el trabajo (inserto en el “campo artístico”), otras veces, la firma del artista o del artesano, su trayectoria y su reconocimiento social son los referentes más sobresalientes para ratificar las diferencias entre arte y artesanía”¹¹².

De acuerdo con la autora, “cuando se menciona la palabra “arte” y “artesanía” es muy probable que cada quien tenga una idea relativamente elaborada sobre qué significan ambos conceptos, sin que para ello, necesitemos ser especialistas en el tema.”¹¹³ Dicho planteamiento se deriva del análisis realizado por la autora quien ha identificado que parece haber una clara diferencia introyectada en nuestras sociedades entre lo que se considera arte y artesanía: “Ya sea por la estética de los objetos u obras que caracterizan ambos conceptos, ya sea por la representación que cada quien haya formulado a lo largo de su vida, o entonces, por la familiaridad con los objetos de cada categoría, el caso es que hay una evidente separación y diferenciación entre lo que hoy día se considera arte (y sus lenguajes) y las artesanías.”¹¹⁴

A modo de ejercicio, la autora nos propone tres imágenes que deberán ser analizadas bajo las siguientes preguntas: ¿cuáles han sido elaboradas por manos artesanas y cuáles por manos de artistas?; ¿Serían todas artesanías o todas arte?



A



B



C

El ejercicio aquí planteado nos ha parecido relevante por la siguiente cuestión: ¿Cómo podemos, por el simple hecho de mirar a estos objetos, calificarlos como arte o artesanías?

¹¹² *Ibíd.* p. 137

¹¹³ *Ibíd.* p. 129

¹¹⁴ *Ibíd.* p. 130

Siguiendo a la autora, podemos decir que si bien los que hemos estado en contacto con los lenguajes artísticos, hemos aprendido a reconocer y a comprender algunas obras de arte, a ubicar las temporalidades de las producciones artísticas occidentales y a sus artistas; en este proceso formativo, pocas veces hemos aprendido a reconocer las obras artesanales y la cultura popular que aún en nuestros días suelen ser vistas y estudiadas como algo “curioso”, “exótico” o “folclórico”. Nuestra mirada suele estar “formada” de modo a excluir y a no reconocer como arte todo lo referente a los procesos artesanales y a sus creadores. De ahí que ante obras tan “similares” y sin un contexto específico que nos “ayude” a diferenciarlas (por ejemplo, el lugar en el que se exhiben: si es un museo, un tianguis o una feria de artesanías; o bien el nombre de sus autores), planteamientos como el que propone la autora nos hace reflexionar sobre ¿qué es realmente lo que marca la diferencia entre una categoría y otra?.

Dejando abiertas las cuestiones planteadas para su reflexión, apuntamos la manera en que el sistema de valoración del arte actual ha categorizado los tres objetos del ejercicio: La primer imagen del búho (A) es una cerámica elaborada por el artesano mexicano Gorky González (Premio Nacional de Ciencias y Artes), se concibe como una artesanía para ser comercializada como un objeto decorativo. La imagen central (B) se trata de una cerámica creada por el reconocido artista español Pablo Picasso, reconocida no cómo una de sus magnas obras pictóricas, pero pese a las críticas iniciales que tuvo la obra cerámica de Picasso (por los críticos de arte¹¹⁵), hoy en día también es reconocida como Arte y valuada en varios miles de euros; finalmente la tercera (C), es una obra del artesano y artista gallego Alfonso Otero Regal, cuyo trabajo ha recibido un Premio Nacional de Artesanía en 2011; se trata de una obra que plantea el carácter de “diseño de autor” y que se inserta en el mercado como objeto artístico-decorativo.

¹¹⁵ Dentro de las críticas que se llegó a hacer a la cerámica de Picasso encontramos, por mencionar un ejemplo, a Hélène Parmelin (en Haro, S. *Picasso, la cerámica y la crítica de arte*.2008), quien da noticia de la acogida que tuvo la cerámica de Picasso en el mundo del arte: “Esta parte del ‘mundo de las artes (...), esta parte más especialmente encargada de la difusión de noticias y de su adiós en veinticuatro horas, contaba que Picasso –quién lo hubiera creído- abandonaba la pintura por la cerámica. Se comienza en azul y rosa, se deviene cubista, se hace Guernica y mil otros, y para terminar se consagra a las vasijas, ¡qué tristeza!... ¡Éste es además un sub-arte!

Ahora bien, siguiendo esta misma dinámica nosotros añadimos un par de obras más con la misma finalidad: usted puede diferenciar ¿cuál de estas obras es artesanía y cuál arte?, ¿quién artesano y quién artista como autor-creador de la pieza? (Ver nota 116).¹¹⁶



- Caso de la exposición de arte contemporáneo “Cromática” de Tania Candiani vs artesanía oaxaqueña/mexicana.

Otro de nuestros casos de análisis pretende evidenciar las condiciones bajo las cuales ciertos seres (los artesanos), saberes, prácticas y objetos, esenciales en la creación de la llamada “artesanía”, llegan a ser introducidos en las instituciones del arte, específicamente refiriéndonos al museo de arte (no el de arte popular, el de antropología o de etnología), a partir de lo que podríamos referir como una clase de “blanqueamiento”, pues como veremos, son aceptados en estos recintos no como seres, sino como objetos, y no como artesanías u objetos y saberes que pertenecen a este campo, sino como elementos de un engranaje artístico: como una exposición de arte contemporáneo “inspirada” en el saber ancestral de la artesanía mexicana.

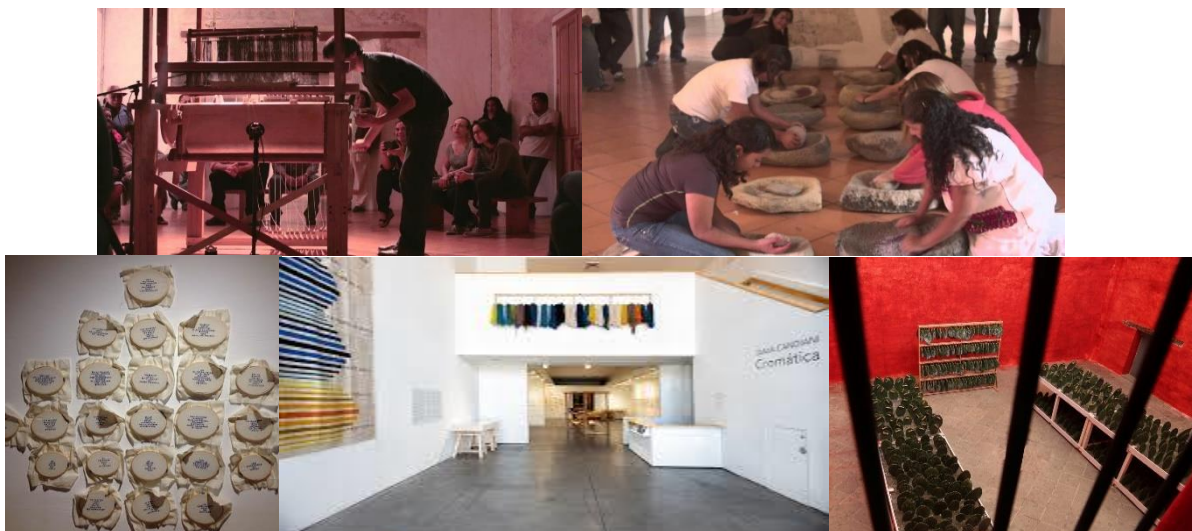
Se trata de la exposición “Cromática”¹¹⁷ de Tania Candiani¹¹⁸; proyecto desarrollado particularmente para el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO) en 2015 y que ha viajado itinerantemente por diferentes estados de la República Mexicana en los últimos

¹¹⁶ La imagen de la izquierda es una obra del artesano mexicano Juan Quezada (pionero en retomar la técnica de la cultura prehispánica de Paquimé; reconocido por su contribución en la preservación del patrimonio cultural chihuahuense; su obra ha sido expuesta en EUA, España, Francia, Italia, Alemania y Japón, donde también ha impartido cursos de su técnica). La imagen de la derecha es obra de Pablo Picasso.

¹¹⁷ Para conocer más sobre la exposición citada, ver: Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), *Cromática de Tania Candiani*, 2015.

¹¹⁸ Tania Candiani es una artista con una importante trayectoria en México y a nivel internacional. Su trabajo artístico se ha desarrollado en diversos medios y prácticas que entretienen sistemas de lenguajes —fónico, gráfico, lingüístico, simbólico, tecnológico. En su obra existe una nostalgia por lo obsoleto, por ello, a través de un proceso de traducción e interpretación apela a reconstruir tecnologías del pasado para releerlas desde el presente. Becaria por el Sistema Nacional de Creadores de Arte, México (2016-2018, y 2012-2014), y también acreedora a las becas Smithsonian Artist Research Fellowship (2016-2017); Guggenheim Fellowship Award (2011); Fundación Cultural Bancomer (2013), y Prix Ars Electronica, Austria (2013); entre otras. En 2015 representó a México en la 56 Bial de Venecia.

años: en la Galería de Arte del Ex convento del Carmen de Guadalajara, Jalisco (2016) y en el Museo de Arte de Ciudad Juárez, Chihuahua (2019).



Para la exposición individual de 10 salas y un patio de exhibición (originalmente pensada para MACO), la artista mexicana partió de un proceso de análisis de la creación artesanal oaxaqueña, utilizó piezas basadas en los textiles y la alfarería propia de la entidad, así como la muestra de las materias primas y diversas herramientas de trabajo de los artesanos de la entidad. Con esta exposición buscó “regresar la mirada a la labor tradicional de la entidad y fomentar su rescate como vehículo de preservación de la memoria”¹¹⁹.

Tradiciones ancestrales como los textiles o la cerámica están presentes en el proyecto y se distribuyen con base en tres colores que hace referencia a reinos de la naturaleza: el rojo, como representativo del reino animal (por la grana cochinilla); el azul como representativo del reino vegetal (por el añil); y el amarillo, representativo de los pigmentos minerales.

En palabras de Tania Candiani:

“Las técnicas y las herramientas [de la artesanía oaxaqueña] están presentes en todo momento: a partir de la instalación de metates donde se machaca la grana para producir el rojo, de las pilas para remar la planta del añil, las ollas de los tintoreros o las jícaras para los pigmentos amarillos.

¹¹⁹ Cfr. Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), *Cromática de Tania Candiani*, 2015. en: <https://museomaco.org/?exhibition=cromatica-de-tania-candiani> (último acceso 04 de diciembre de 2020).

La mano del maestro de la tradición estará así doblemente presente. Y es que *uno de los puntos clave de la exhibición es la apropiación y reivindicación del proceso artesanal para llevarlo al contexto de lo contemporáneo*. Esta idea está exteriorizada no solamente a través de las obras sino también a partir del apartado performativo que se torna clave en el proyecto: *algunos de los maestros artesanos ejecutarán su trabajo dentro del espacio expositivo*, así como se desarrollarán diversas acciones de activación.”¹²⁰

Por su parte, Joao Rodríguez, director de Museos y Exposiciones de la Secretaría de Cultura de Jalisco, como parte de las palabras de inauguración de la exposición en Guadalajara, comenta que “lo que van a ver (en Cromática) es video, un textil muy grande que es el que se realizó en Oaxaca durante el periodo de exposición; y una zanfona, que es un telar transformado en instrumento musical que se puede ejecutar y que estamos programando algunas ejecuciones en vivo”¹²¹.

La descripción de la exposición señalada nos remite al análisis de Edgar Ricardo Lambuley, quien en su artículo *Músicas regionales y eurocentrismo*¹²², establece que la colonialidad de la mirada/del ver, tiene la capacidad de convertir a los “Otros”, en espectáculo o folclore; y que las diferencias jerarquizantes que el régimen estético occidental estableció, a partir de la imposición cultural de conceptos singulares con una supuesta universalidad como el de “música”, en lugar de “músicas”, y que en nuestro caso, podría ser “arte”, en lugar de “artes”, se han naturalizado gracias al sustento y ratificación que se realiza por parte de las instituciones del arte, quienes fungen un papel fundamental en la construcción del imaginario visual de nuestras sociedades al ser los espacios donde está legitimado y naturalizado el imaginario del “gran arte de occidente” (en este caso en particular: el museo de arte contemporáneo).

Por otra parte también nos remite a la postura de Dussel cuando establece que el *esteticidio* de la cultura popular no es sólo debido al eurocentrismo promovido por la modernidad/colonialidad, sino igualmente a la colonialidad interna asumida como

¹²⁰ Ídem.

¹²¹ Cfr. Cartelera de la Secretaría de Cultura de Jalisco. *Llegan dos nuevas exposiciones al Ex Convento del Carmen*, en: <https://sc.jalisco.gob.mx/prensa/noticia/5698> (último acceso 04 de diciembre de 2020).

¹²² Cfr. Edgar Ricardo Lambuley Alferez. Ob. Cit.

dominadora en América Latina por la elite criolla blanca.¹²³ Señalando además que todo esto producirá “el juicio de un vacío absoluto de la estética colonial”, que como Walter Mignolo lo señala, por no ser modernos caen fuera del espacio y del tiempo creativo de la estética. Caen en un juicio esteticida, una necroestética que deja en la exterioridad del no-ser, en la exclusión de considerarlas como obras estéticas, a los objetos producidos por los pueblos de todas las culturas coloniales¹²⁴.

Finalmente, una vez descrita la exposición y tomando una postura crítica desde la teoría de la colonialidad/ decolonialidad, nos preguntamos: ¿por qué la exposición de Tania Candiani puede enmarcarse en el museo de arte contemporáneo como instalación-performance artístico mientras que las piezas, las técnicas, materiales y las y los autores “originales” (los artesanos y artesanas oaxaqueños de quienes la artista retoma conocimientos, técnicas, utensilios, materiales y obras) siguen relegados al mundo de las “artesanías” de la entidad?, ¿por qué es ella la única “artista” del proceso creativo y la exposición en general? ¿por qué es a la artista y no al artesano/a a quien se le reconoce y galardona por la labor que realiza en esta exposición (mientras a los otros, a los artesanos se les olvida e incluso se les exhibe como piezas dentro de la misma exhibición)?, ¿qué deja este tipo de exhibiciones a los portadores del conocimiento original?, ¿se está reivindicando y revalorando o sólo se está “blanqueando” a la artesanía a través de estos proyectos?

- Repercusiones en la valoración arti-estética y económica de una obra según su categorización como “arte” o “artesanía”. (Resultados de la encuesta “Entre arte y artesanía” aplicada en la ciudad de Puebla).

A modo de cierre del apartado, exponemos a continuación los resultados que obtuvimos de la aplicación de una breve encuesta que tuvo la finalidad de dar respuesta a algunas interrogantes fundamentales para nuestra investigación como son: ¿qué papel juegan los términos de “arte” y “artesanía” dentro de la valoración arti-estética y económica de una obra?, y ¿qué rol desempeñan en la sociedad las instituciones dedicadas a la protección, conservación y divulgación del arte en la valoración tanto arti-estética como económica que se da a una obra? (ver anexo 1 con el formato de encuesta).

¹²³ *Ibidem.* p. 27

¹²⁴ *Ibidem.* p.26

Dichas preguntas se desprenden de uno de nuestros objetivos específicos que ha sido abordado a partir de la aplicación de doce preguntas a una población muestra de treinta personas cuya relación con el campo del “arte” es variada (desde aquellos que no cuentan con ningún tipo de acercamiento teórico o práctico sobre el “arte”, aquellos que cuentan con una idea vaga sobre el campo, así como aquellos cuyos intereses personales o profesionales les otorgan por lo menos una idea general, y en muchos casos especializada, sobre el tema). Hay que decir también que el rango de edad va de los 25 a los 59 años de edad y que el grado de escolaridad concluida va desde nivel preparatoria y técnico, hasta doctorado. Si bien consideramos que la muestra recabada puede haber sido mayor, consideramos que puede tomarse como un bosquejo representativo que sirve de preámbulo para un análisis más profundo y completo sobre las cuestiones aquí analizadas.

Es importante señalar que la encuesta planteada retoma la crítica que realiza Vanessa Freitag (investigadora a quien hemos hecho referencia en esta misma sección) sobre las repercusiones valorativas que en la actualidad tienen los conceptos de “arte” y “artesanía” para apreciar y valorar tanto económica como estéticamente a una obra. Específicamente retomamos como base la pregunta de apertura que la investigadora guanajuatense plantea en su publicación *Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad*, pregunta que decidimos analizar de manera práctica dada su pertinencia en nuestra investigación: *¿Cómo podemos, por el simple hecho de mirar unos objetos, calificarlos como arte o artesanía?*



Fig. 3. Imágenes de ejercicio para encuesta “Entre arte y artesanía”. (Retomadas del Vanessa Freitag en *Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad*).

Como hemos descrito ya, nosotros retomamos dicha pregunta para generar nuestra propia encuesta que permitiera evidenciar los vacíos axiológicos en el sistema de valoración

del arte actual y demostrar cómo los criterios valorativos que actualmente se le da al “arte” frente a la “artesanía” vienen cargados de prejuicios coloniales (sostenidos en gran medida por los discursos teóricos y los criterios institucionales del arte occidentalizado), y cómo éstos pueden y deben ser debatidos y en muchos casos, refutados.

A continuación exponemos algunos de los resultados que obtuvimos del ejercicio descrito, pero antes recordamos a nuestros lectores las categorías que el sistema de valoración del arte actual ha dado a las obras que han sido retomadas para la aplicación de nuestro ejercicio (ver Fig. 3): la primer imagen del búho (A) es una cerámica elaborada por el artesano mexicano Gorky González (Premio Nacional de Ciencias y Artes cuya obra en mayólica ha sido expuesta en USA, Canadá, Italia, España, Francia, Brasil y Tokio), una artesanía para ser comercializada como un objeto decorativo. La imagen central (B) se trata de una cerámica creada por el reconocido artista español Pablo Picasso, ha sido expuesta en varias galerías de arte y es valuada en varios cientos de euros; y la tercera (C), es una obra del artesano y artista gallego Otero Regal, cuyo trabajo ha recibido el Premio Nacional de Artesanías en 2011.

Como primer inciso en nuestra encuesta se pidió a la población catalogar a las imágenes anteriormente descritas en una de las siguientes categorías: “arte”, “artesanía” o “mercancía elaborada en serie”. Los resultados obtenidos de dicha categorización (ver Fig. 4), nos muestran que la mayor parte de persona concibe a las imágenes b (Pablo Picasso) y c (Otero Regal) en la

misma categoría, inclinándose en mayor medida por la categoría de “artesanías” en ambos casos, aunque también hubo un empate al momento de catalogarlas como “arte”. Por su parte la imagen c (Gorky Gonzáles) fue mayormente concebida como “mercancía elaborada en

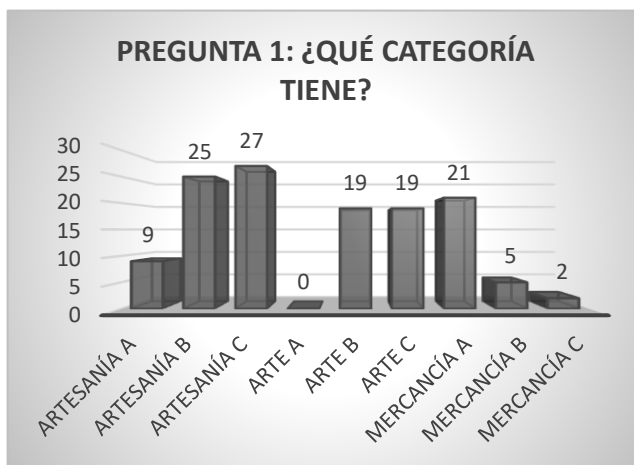


Fig. 4. Gráfica sobre la categorización de imágenes del ejercicio de la encuesta “Entre arte y artesanía” (Pregunta 1). Elaboración propia.

serie” por la forma y acabados que tiene, a los cuales la población señaló con “apariencia de una cerámica hecha en molde industrial”.

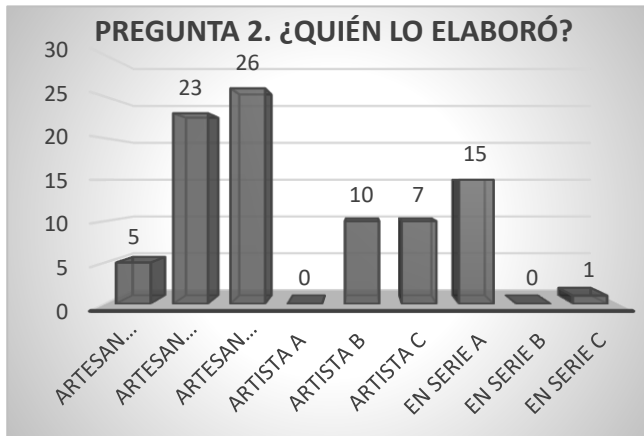
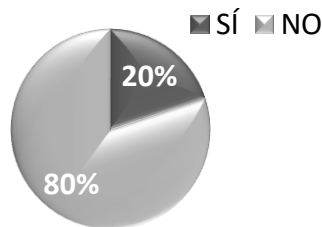


Fig. 5. Gráfica sobre la categorización de imágenes del ejercicio de la encuesta “Entre arte y artesanía” (Pregunta 2). Elaboración propia.

Ahora bien, las respuestas anteriores fueron confrontadas con otra similar: ¿quién elaboró cada obra? (un artista, un artesano o fue elaborada mecánicamente en serie). Es posible observar en la Fig 5 que la mayoría de personas se inclina por elegir al artesano para la elaboración de estas piezas (probablemente por tratarse de una cerámica y no una pintura de caballete).

Además, es posible observar que no existe mucha diferencia entre la discriminación de la obra de Picasso (imagen b) y la obra de Otero Regal (imagen c), tanto en el caso de catalogarlas como artesanía, como en el caso de catalogarlas como arte. Ahora bien, en el caso de la imagen a, vemos que nuevamente se le vincula con un objeto elaborado en serie.

PREGUNTA 3 ¿FUE FÁCIL CATALOGAR LAS IMÁGENES?



PREGUNTA 3 ¿POR QUÉ?

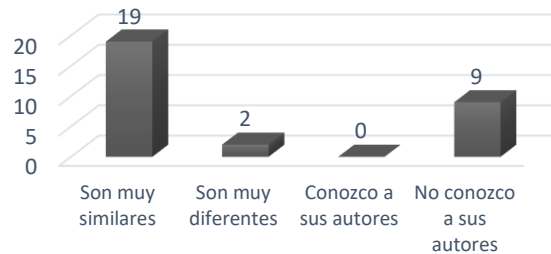


Fig. 6. Gráficas sobre la categorización de imágenes del ejercicio de la encuesta “Entre arte y artesanía” (Pregunta 3). Elaboración propia.

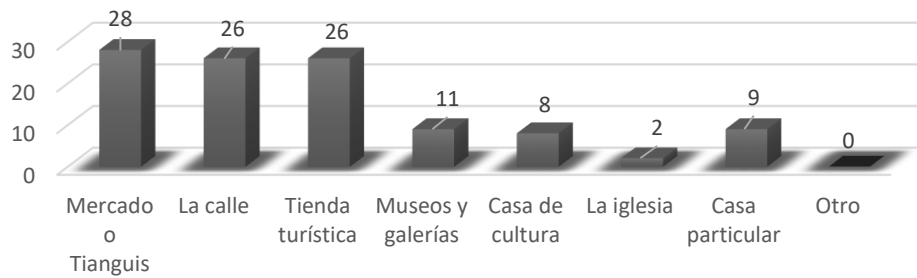
Como es posible observar en las gráficas de la figura 6, el 80% de las personas encuestadas manifestó dificultad para catalogar las imágenes del ejercicio, siendo la razón mayormente mencionada, el que fueran tan similares a simple vista, siguiéndole el desconocimiento de sus autores, así como el lugar en el que éstas se podrían encontrar expuestas (un museo, una feria, una tienda para el turismo, etc). Hay que apuntar que dichas

respuestas son precisamente los parámetros que Freitag identifica en su artículo, sobre los parámetros bajo los cuales es posible diferenciar entre un objeto “artístico”, de uno “artesanal”. A ello podemos añadir que son éstos los parámetros mayormente utilizados en el sistema de valoración del arte actual (euro-occidental) para hacer las diferenciaciones entre obras de arte y no-arte.

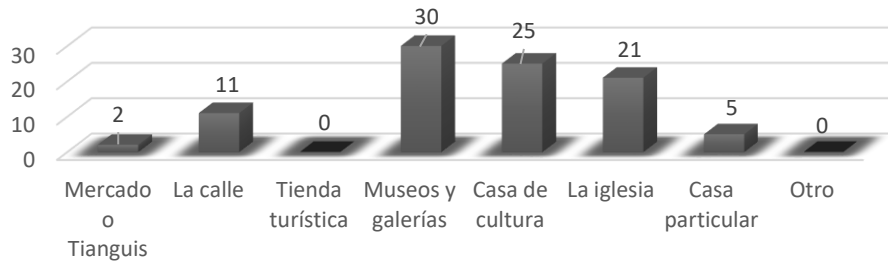
Una vez terminada esta sección, precedimos a preguntar por la valoración económica que la población le daban a cada una de las obras señaladas, de acuerdo a tres rangos: menos de 500 pesos, hasta 500 pesos y más de 500 pesos. La mayoría de personas respondió que daría una valoración económica de no más de 500 pesos a las tres imágenes, aunque en el caso de la imagen a (Gorky González) la mayoría optó por una valuación menor a 500 pesos. Posterior a esta pregunta, dimos a conocer al encuestado el nombre y trayectoria del autor de las obras de nuestro ejercicio. Una vez conocidos los autores, preguntamos si con dicha información, había cambiado su valoración respecto a las obras, a lo que el 65% de la población encuestada contestó que sí, había cambiado su percepción, mientras que el 35% afirmó no modificar su postura respecto a lo anteriormente catalogado y valuado.

Lo anterior nos permite corroborar la gran influencia que tienen las instituciones del arte, así como las categorías que éstas le da a una obra, pues como pudimos observar, ante objetos descontextualizados, es decir, sin un referente institucional o teórico, existe un alto porcentaje de posibilidad de equiparar obras que el sistema de valoración del arte actual ha categorizado como “arte”, con aquellas que han sido catalogadas como “artesanías”. Así mismo, como veremos a continuación, es posible vislumbrar las restricciones introyectadas en el espectador de objetos sensibles, a partir de las nociones sobre lo que es “arte” y lo que es “artesanía” que ha defendido el sistema de valoración hegemónico actual, no sólo vinculado a la dificultad para poder definir una postura valorativa ante obras aparentemente tan similares, sino también al cómo dicho sistema ha “educado”, o mejor dicho, colonializado nuestra mirada ante objetos sensibles de gran valía arti-estética que por no encontrarse en las salas de las grandes instituciones del arte, son ligadas cuasi instintivamente a la categoría de “artesanía”. Lo anterior es posible vislumbrarlo en las respuestas de nuestra quinta y sexta pregunta:

PREGUNTA 5. ¿DÓNDE ENCUENTRAS ARTESANÍAS?



PREGUNTA 6. ¿DÓNDE ENCUENTRAS ARTE?



Figs. 7 y 8 Gráficas sobre los resultados de encuesta “Entre arte y artesanía” (Preguntas 5 y 6). Elaboración propia.

Al analizar las respuestas de las preguntas ¿dónde encuentras artesanías? y ¿dónde encuentras arte? (Figs. 7 y 8) pudimos percibir la “colonialidad del ver” que se refleja en las valoraciones y categorizaciones de las obras arti-estéticas que nos rodean en nuestro día a día. Los resultados que obtuvimos nos permiten sostener que la mayor parte de personas concibe y valora a un objeto como “arte” si se le encuentra en museos y galerías, casas de cultura e incluso en la iglesia (hay que recordar que el “arte sacro” es uno de los más analizados, difundidos y valorados en la ciudad de Puebla y en América Latina en general por su vínculo con la colonización de nuestro continente). Ahora bien, como opuesto a esta concepción, la “artesanía” es vinculada con aquellos lugares que no son propios del “arte”, como son: la calle, el mercado o tianguis y la tienda turística en la mayoría de los casos. Lo anterior nos hace reflexionar no sólo sobre la gran influencia que han tenido las instituciones del arte y el sistema de valoración del arte actual, en general, sobre nuestra percepción valorativa de objetos sensibles arti-estéticos, sino sobre el velo cegador que sigue limitando nuestra mirada y que nos impide admirar y justipreciar la variedad de manifestaciones arti-estéticas que se presentan bajo diversas categorías distintas al “arte” (desde su concepción occidentalizada) en nuestra cotidianidad.

Finalmente en nuestra última sección de la encuesta realizada, pedimos a la población exponer su postura sobre un par de inquietudes derivadas del análisis anterior: ¿En el mercado del arte, considera que el valor económico de una obra artística aumenta si ésta es catalogada como “arte”? Sí/No ¿considera que es lo adecuado?. Y lo mismo con en el caso “opuesto”: ¿En el mercado del arte, considera que el valor económico de una obra artística disminuye si ésta es catalogada como “artesanía”? Sí/No ¿considera que es lo adecuado?.

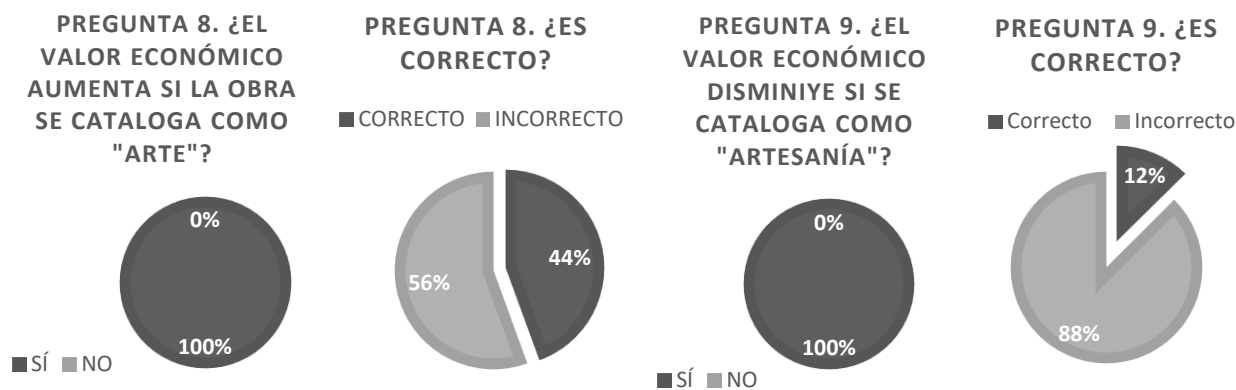


Fig. 9 Gráficas sobre los resultados de la encuesta “Entre arte y artesanía” (Preguntas 8 y 9). Elaboración propia.

Como es posible observar en las gráficas de la figura 9, en el caso de las obras que se catalogan como “arte”, se reconoce un aumento en su valor económico por dicho nombramiento, hecho que es justificado por el encuestado de manera positiva por un 44% dado que se trataría de un aumento que respondería a unos parámetros que teóricamente reconocen el valor arti-estético de la obra de manera directamente proporcional a su valor económico; sin embargo el 56% de la población respondió negativamente ante tal aumento dado que muchas veces dicho aumento no corresponde al valor arti-estético que, desde la postura del encuestado, tiene una obra (también se manifestó en varias ocasiones un aumento exagerado de precios que no se justifica siquiera con el análisis de la obra por parte de un “experto”). Por su parte, en el caso de las obras que se catalogan como “artesanía”, se reconoce una disminución en la percepción de su valor económico (hecho que en muchos casos ha perpetuado el regateo de obras “artesanales” frente a las altas cotizaciones que se realizan frente a obras catalogadas como “artísticas”). Ante dicha disminución en el valor económico de las obras “artesanales” se manifestó que era incorrecto hacer dicha diferencia en un 88%, por lo que es posible sostener que se trata de una depreciación valorativa injustificada que debe ser analizada con detenimiento.

1.3 Hacia la construcción de un nuevo sistema de valoración de las artes que permita reconocer a la artesanía mexicana dentro del campo de la estética y el arte.

Con lo desarrollado en este capítulo, podemos decir que la Estética occidental (entendida ésta como teoría occidental y no como experiencia sensible), no es universal, sino más bien se trata de un constructo que globalizó una cierta tradición estética particular y la hizo pasar por universal, desvalorizando todo lo que no respondía a su canon o sistema de valoración estético particular.

Por otra parte, que la estética, entendida desde un sentido más abarcador (a partir de la noción de *aisthesis*), es en realidad más amplia a las características que la tradición euro-occidental ha promovido. De modo que si bien, la estética entendida desde esta óptica, puede plantearse como más universal, resulta fundamental comenzar a gestar una “nueva estética”; un nuevo sistema de valoración del arte/s, que recupere el sentido más amplio de la *aisthesis*, y que por tanto, libere a la estética de su falso encasillamiento en la tradición estética occidental. En otras palabras, resulta fundamental que nos salgamos de los carriles de Occidente (su locus de enunciación), para que podamos empezar a reconocer nuestras propias estéticas y manifestaciones artísticas.

Por último, señalamos que las repercusiones del “secuestro” de la universalidad estética en el reconocimiento y valoración de estéticas no euro-occidentales persiste hasta nuestros días, derivándose de ello una diversidad de preguntas y vacíos teóricos que nos confrontan como académicos, y nos empujan a replantear, transformar, modificar, los parámetros bajo los cuales regimos nuestra mirada y valoración estética. Finalmente quisiéramos señalar, tal como defiende el Dr. Fabelo, que la propuesta de una solución decolonial, no significa rechazar o negar de facto los elementos del arte occidental, pues éstos también tienen parte de verdad-valía. Se trata más bien, como señala la consigna Zapatista, de que “creemos un mundo en el que quepan muchos mundos”; de que creemos una nueva estética en la que quepan muchas estéticas. Pues sólo dando espacio a esos muchos mundo y a sus diversas estéticas con sus correspondientes prácticas artísticas, podremos re-conocernos como diversos y crecer sensiblemente como humanidad.

CAPÍTULO 2- PROPUESTAS TEÓRICAS PARA UN NUEVO SISTEMA DE VALORACIÓN DE LAS ARTES.

Una vez que hemos rastreado las diferencias valorativas que se le acuñaron y actualmente siguen rigiendo las concepciones de lo que es “arte”, frente a lo que se cataloga como “artesanía” desde el sistema de valoración del arte actual, pasaremos a mostrar que si bien el término de “arte” surge en un contexto eminentemente eurocéntrico, su esencia práctica ha sido desarrollada por toda civilización humana y, por tanto, se vuelve ineludible replantearnos las aún hoy rígidas concepciones de “lo artístico” y “lo estético” que siguen el modelo euro-occidental. Con ello pretendemos dar paso a la formulación de un *nuevo sistema de valoración del arte* realmente universal, que sea mucho más amplio e inclusivo al reconocer la validez que tienen muchas otras creaciones arti-estéticas que se encuentran fuera de las nociones modernas y euro-occidentales del arte.

Para llevar a cabo nuestro cometido, nos valdremos de dos propuestas teóricas que nos parecen fundamentales en la construcción de ese *nuevo sistema de valoración de las artes*: En primera instancia, la teoría decolonial del arte (que ya hemos venido desarrollando desde el capítulo anterior); y como segunda propuesta que nos permitirá complementar y ampliar la primera, la teoría evolucionista del arte, de la cual hemos hecho mención en algunos de nuestros pasajes anteriores.

2.1 ¿Por qué estas teorías y no otras? La transculturalidad y la universalidad como punto de encuentro entre las teorías

Antes de desarrollar nuestro capítulo, nos parece conveniente exponer el por qué la elección de estas teorías y no otras. Como veremos en el despliegue del presente capítulo, nuestras dos teorías base pueden verse como aliadas. La primera de ellas, la teoría de la decolonialidad del arte, nos permite combatir cualquier planteamiento excluyente, colonial, eurocéntrico sobre lo que es el “arte”, mientras que la segunda, la teoría evolucionista del arte, nos permite sustentar y enriquecer la transculturalidad y la universalidad del arte y la estética en toda sociedad humana (rasgo que ya vislumbra la teoría decolonial), pues desde esta segunda teoría, la práctica artística es más que un constructo cultural, se trata de una característica adaptativa e instintiva del hombre para su supervivencia y desarrollo como especie.

Dicho lo anterior, expondremos ahora, a través de los aportes que realiza Adolfo Colombres en su obra *Teoría Transcultural del Arte*¹²⁵, cómo es posible establecer puntos de encuentro entre ambas teorías a partir de los conceptos de la transculturalidad y la universalidad en el arte. Para llevar a cabo nuestro cometido, señalamos primeramente que Colombres, al igual que veíamos anteriormente con Larry Shiner, expone que la construcción socio-histórica que la cultura euro-occidental ha dado al concepto moderno de “arte” (surgida en el Renacimiento europeo) se puede vislumbrar como falsamente universal al ser expandida por el mundo sin involucrar hasta hoy, a la gran mayoría de las prácticas artísticas y culturales de otras sociedades en el mundo.

De acuerdo con Colombres, la concepción de “arte” que rige nuestra conciencia valorativa en la actualidad, tiene como eje rector la identificación de éste con la belleza, la originalidad y una función contemplativa que sería producto del genio creador que a partir de mediados del siglo XVIII se fue asentando y difundiendo en la esfera teórica del arte y la estética europea. Todos estos elementos, que con el tiempo se han ido transformando, generaron una nueva mirada sobre el pasado de las formas simbólicas de occidente, reinterpretándolas y añadiéndolas a una “Historia del Arte” que incorporaba en ésta “lo que ni si quiera en ese continente se había hecho con un fin artístico y desinteresado”¹²⁶; ideas promovidas por los intelectuales del idealismo filosófico como Kant, quien en su *Crítica del juicio* señaló que las Bellas Artes, debían de considerarse necesariamente como artes del genio, añadiendo además, que la cualidad primera del genio era precisamente la originalidad y el desinterés (categoría que no sólo se refería a un aspecto utilitario, sino de manera genérica, a cualquier otro tipo de interés o finalidad última; de ahí que a esta concepción se le catalogue como “finalidad sin fin”), de modo que el creador artístico deja de generar productos con alguna función social (como lo habían hecho en un inicio), para dedicarse a generar creaciones espirituales que eran accesibles sólo para unos cuantos elegidos. De este modo, Kant, como uno de los grandes exponentes de la filosofía del arte, dejó sentado un nuevo canon para juzgar el arte que más tarde será retomado y llevado a un idealismo absoluto por Hegel, al sostener como regla de oro la autonomía absoluta del arte; de modo que, a partir de este elitismo modernista, sostenido por la teoría del genio, se erigió la

¹²⁵ Adolfo Colombres, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. CONACULTA, 2014.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 335

histórica discusión en torno al problema no tanto del arte, sino del no-arte, es decir, el de aquella producción simbólica que quedaba fuera de la estrecha y conservadora categoría del arte que planteó occidente a mediados del siglo XVIII y que se constituyó como noción hegemónica no sólo para Europa, sino para todo el resto del mundo.

Es por ello que para Colombres, es importante que nos salgamos de los carriles de Occidente para que podamos ver, cómo desde hace miles de años (Juan Acha habla de 400 siglos) el hombre viene produciendo obras que pueden caer bajo la caracterización de arte y que, de hecho, si bien el concepto de “arte”, con las características que hemos señalado más arriba, se adjudica a la cultura occidental, lo estético (en cuanto experiencia, que no debe confundirse con la Estética como rama de la filosofía) sí puede considerarse, hasta cierto punto universal, pues a pesar de la gran diversidad en funciones, normas y valores estéticos¹²⁷ a las que responde en un determinado contexto socio-histórico, se le encuentra en casi todas las civilizaciones de la historia humana¹²⁸.

Lo estético configura una categoría universal, pero esto no equivale a decir que se cifra siempre en los mismos elementos. Lo que una cultura considera estético, otra lo despreciará por completo. Además, dentro de una misma cultura o civilización se suelen registrar, a lo largo del tiempo, varias estéticas y no resulta extraño que una cultura, y hasta en una misma práctica artística, coexistan diversas estéticas¹²⁹.

Al respecto, el autor señala que el ámbito de lo estético y por consiguiente, un “arte” (aunque no se le diera dicha nominación en su contexto socio-histórico), se fue desarrollando junto con la conciencia y habilidad manual del hombre a lo largo de un proceso que puede haber comenzado hace unos 500 mil años con el inicio de la transformación de la naturaleza que de apoco, ha realizado el hombre de acuerdo a sus necesidades. Este apunte realizado por Colombres es compartido por Patiño en *El instinto del arte y la estética natural*, cuando señala que es necesario reconocer como producto o adaptación de las funciones de la selección natural y sexual (adjuntas a la inteligencia y ambiente cultural del ser humano), a las aptitudes intelectuales y emocionales, sensibles y sociales, morales y conductuales, que a

¹²⁷ De acuerdo con Jan Mukarovsky en su obra *Funcion, norma y valor estético como hechos sociales*, 1975, el ámbito de lo estético se compone de funciones, normas y valores estéticos que se van construyendo en una determinada sociedad a partir de un contexto socio-histórico específico y por tanto, son cambiantes tanto de una sociedad a otra, como a través del tiempo en una misma sociedad.

¹²⁸ Adolfo Colombres. Ob. Cit. pp. 293; 335

¹²⁹ *Ibidem*. p. 298-299.

su vez resultan en otras muy sutiles y complejas, producto de la combinación de las anteriores, como son las artísticas y estéticas. De ahí que para Patiño sea fundamental reconocer que existe una naturaleza humana universal que alimenta las manifestaciones artísticas individuales y las valoraciones y delectaciones a las que dan origen, recordando, a su vez, que esa naturaleza humana es modulada y en última instancia posibilitada o distorsionada por el ambiente social del que la cultura es factor substancial¹³⁰.

Ahora bien, para Colombres, este proceso de transformación (que podemos identificar en términos de evolución biológica y cultural), contribuyó gradualmente a cambiar la mentalidad del hombre, elevando su conciencia de la relación entre forma y función de las cosas que transformaba de la naturaleza para crear unas nuevas ya humanizadas. En ese largo proceso, el hombre comenzó a preocuparse pues, por la forma que debía dar a los objetos para que éstos pudieran cumplir de la mejor manera con su función. Se trató en última instancia de una larga marcha que dio paso al desarrollo de los cinco sentidos básicos del ser humano, sobre los cuales se desarrollará más tarde eso que llamamos “sensibilidad”¹³¹.

La necesidad de traer agua del río y conservarla en el hogar llevó a la invención del cántaro. Debíó plantearse desde un principio, con qué material hacerlo, qué forma y tamaño darle para que cumpliera mejor su función, decisiones que no corresponden todavía al plano de lo estético. La economía vital busca lograr un resultado óptimo con el menor esfuerzo posible [...] Sin embargo, un día se pintaron los cántaros con uno o más colores [...] que de nada servían para el cumplimiento de la función material básica. ¿Qué ha sucedido?¿Qué dio lugar a esta revolución de la función básica?¿Se trata de algo inútil o de la huella visible de una nueva función? [...] ¹³².

Con la misma inquietud de Colombres y Patiño, otros autores como J. R. Fabelo¹³³, Adolfo Sánchez Vázquez¹³⁴, y especilamente Ellen Dissanayake¹³⁵, han analizado esta interesante trasformación o evolución cultural en las formas básicas de

¹³⁰ Ramón Patiño Espino. *El instinto del arte y la estética natural*. 2012 pp. 57; 58

¹³¹ Colombres Ob. Cit. pp. 293-294.

¹³² *Ibidem*, pp. 294-295.

¹³³ Cfr. J. R. Fabelo, *14 tesis sobre los valores estéticos* en Cuadernos Valeológicos, Serie: Valores, 1999, N. 7, pp.1-42 (actualización 2020).

¹³⁴ Cfr. A. Sánchez Vázquez, *Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético*, 1975. y A. Sánchez Vázquez, *La relación estética del hombre con el mundo*. 1992, pp. 76-142.

¹³⁵ Cfr. Ellen Dissanayake, *The arts after Darwin: does art have an origin and function?*. 2008. También Ellen Dissanayake, *Why we have art and music* (entrevista 2013). En *The Science Show with Robyn Williams*. Y Ellen Dissanayake, *Homo aestheticus. Where Art comes from and why*. 1995.

los objetos para desplegar de éstas algunas pistas sobre el origen de eso que hoy conocemos como “arte”, pues como señalábamos anteriormente, dado que en aquel tiempo prehistórico todo hacer humano estaba ligado a su propia supervivencia, nada de lo que éste hiciera podría considerarse como gratuito.

En el caso de Adolfo Sánchez Vázquez, la incorporación de colores y formas en los objetos utilitarios creados por el hombre en la prehistoria, sólo podrían analizarse desde la existencia de una nueva función ligada a lo mágico y de carácter simbólico. “Pintar un bisonte en la pared de una gruta equivalía casi a cazarlo”¹³⁶. Por ello en sus obras *Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético* y *La relación estética del hombre con el mundo*¹³⁷, el autor considera a la magia como la puerta de entrada a lo estético y al arte como expresión y objetivación del ser humano en donde éste puede expresarse, exteriorizarse y reconocerse a sí mismo.

Por su parte, Ellen Dissanayake, en sus obras *The arts after Darwin: does art have an origin and function; Why we have art and music* y *Homo aestheticus. Where Art comes from and why*, entre otras, expone que si bien, la aparente ausencia de un propósito evolutivamente útil es un problema a la hora de analizar esos “excedentes” decorativos en los objetos de nuestros antepasados, ella defiende que deben tener algún propósito, incluso si no es posible advertir sus beneficios inmediatos. Desde su postura, el arte puede considerarse como un comportamiento, algo que los humanos hacen porque les ayuda a sobrevivir mejor de lo que lo harían sin él. De hecho, su propuesta teórica reconoce que el arte, o, más exactamente, el deseo de hacer que algunas cosas sean especiales (*making special*), es una necesidad biológica. En sus diversas publicaciones, la autora sostiene y nos trata de demostrar que “el arte puede ser considerado plausiblemente como una necesidad biológica que estamos predispuestos a querer satisfacer, cuya realización da satisfacción y placer, y cuya negación puede considerarse una privación vital”¹³⁸. Para Dissanayake, el ímpetu de marcar como "especial" una expresión o artefacto, incluso nuestros cuerpos, es profundo y generalizado; y aunque no todas las cosas que nos rodean se hacen especiales, las que

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 295.

¹³⁷ A.Sánchez Vázquez, *Ob. Cit.*

¹³⁸ Ellen Dissanayake. *Ob. Cit.* 1995. p. 38

se eligen para hacerlo, se hacen especiales por una razón, resaltando que “Esa razón, a lo largo de nuestra historia evolutiva no registrada, fue diferente, más seria y emocionalmente involucrada, que la razón o razones involucradas con hacer especial en el mundo moderno, industrializado, occidental o de influencia occidental”¹³⁹, por lo que la autora nos exhorta a tener cuidado al momento de realizar nuestros análisis al respecto. Sin duda se trata de una propuesta bastante ambiciosa a la cual le dedicaremos un apartado especial más adelante.

Volviendo con Colombres, éste explica que la función estética que ha ido desarrollando el hombre a lo largo de su historia la podemos encontrar de dos maneras. Por una parte, tenemos a la concepción más extrema y ampliamente criticada, correspondiente a la corriente llamada del “arte por el arte”, la cual sostiene que una cosa que se torna útil deja de ser hermosa y de pertenecer, en consecuencia, a la esfera del arte. Por otra parte, la segunda admite que un objeto estético puede cumplir otra función, siempre que la función estética tenga un claro predominio, lo cual, si bien significa un avance hacia lo transcultural-universal, no deja de ser limitada¹⁴⁰.

Es por ello que para el autor, una teoría que aspire realmente a lo universal, debería instituir una tercera postura: la de la función estética subordinada. Es decir, aquella donde no se exija siquiera el predominio de la función estética, sino tan solo el requisito de su existencia junto a otras funciones más importantes. Si bien esta tercer postura puede ser bastante polémica, el autor añade que dicha postura debe tomar en cuenta, por ejemplo, la belleza de las plumas y pinturas que acuden en apoyo de una fiesta religiosa o de un rito funerario, pues si bien estos elementos “excedentes” no surgen para situarse en un primer plano, sino para fortalecer y asegurar la eficacia de otras funciones, pretender que al quedar desplazadas a un segundo plano, pierden entonces su valía arti-estética, sería injusto¹⁴¹. Es por lo anterior que para el autor, de ningún modo se puede hablar de una sola estética. Si se lo hiciera, se estaría de hecho aludiendo a una estética dominante, que niega de plano la diversidad; anotando que Juan

¹³⁹ *Ibíd.* p. 60-61

¹⁴⁰ A. Colombres, *Ob. Cit.* p. 301

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 301-302

Acha ya se había referido al “vicio latinoamericano” correspondiente a estudiar la estética occidental como si fuese universal, es decir, la única posible¹⁴².

A propósito de dicho “vicio”, Colombres apunta que la circunstancia de que el arte occidental sea el más teorizado y también el más difundido, no puede constituir un pretexto para cerrar los ojos a otras estéticas que, aunque no están claramente formuladas, podrían ser descritas por cualquier participante consciente de esas culturas, e incluso por un ojo crítico exterior que se despoje de prejuicios¹⁴³.

Ahora bien, como hemos comenzado a evidencia brevemente en estos últimos párrafos, es posible decir que el concepto de “lo estético” y del “arte” que hegemonícamente se ha difundido e interiorizado por nuestra conciencia valorativa sobre lo que es o no es arte, va mucho más allá de las concepciones que la cultura euro-occidental le acuñó; y que, además, se trata de una práctica humana, y por tanto presente en toda cultura o civilización a través del tiempo y del espacio.

Finalmente, derivado de lo anteriormente expuesto, podemos concluir que la Estética no debe entenderse como limitada a la obra de arte occidental, sino que desborda ésta en una amplia diversidad de manifestaciones que desde una perspectiva más amplia, también deberíamos catalogar como artísticas, dejando de encasillar así a la Estética y al arte, en los parámetros que ha difundido una cultura particular y comenzar a analizarla desde la amplitud y riqueza que brindan los sesgos culturales en cada sociedad; sesgos que no confrontan una idea universal del arte, sino que, al contrario, la enriquecen y permiten vislumbrar ciertos *invariables culturales* que nos permiten reconocer equivalencias, más no unicidad, en la práctica artística.

2.2 Aportes de la Teoría decolonial del arte.

Como hemos podido evidenciar en nuestro primer capítulo, la teoría universalizada del arte occidental y su correspondiente sistema de valores, tiende a vacíos o falsas conceptualizaciones que, de acuerdo con lo planteado, hemos identificado con ciertos prejuicios coloniales que se basan en una falsa “universalidad” del sistema de valoración del

¹⁴² *Ibidem*, p.302.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 303

arte, y por tanto, limitante para poder generar una correcta justipreciación axiológica de las prácticas y objetos que se encuentran fuera de éste, como sería en nuestro caso específico, las artesanías mexicanas.

Dicho lo anterior, presentamos en este apartado, los aportes que la teoría de la decolonialidad del arte nos puede brindar para romper con dichos patrones jerarquizantes, limitantes y excluyentes en los cuales se basa el sistema de valoración del arte actual y comenzar a abrirnos hacia una nueva manera de concebir y valorar al “arte”. Para ello procedemos a continuación, a evidenciar la importancia que tiene la incorporación de una postura axiológica decolonial en los análisis teórico-estéticos sobre las artesanías mexicanas como parte de un *nuevo sistema de valoración de las artes*.

2.2.1 La mirada occidentalizada y una nueva mirada decolonizadora del arte.

Para dar paso a un *nuevo sistema de valoración de las artes*, debemos recordar primeramente, que el cuestionamiento sobre cómo discernir entre lo que debe ser aceptado como bueno, justo, bello o útil frente a lo que sería malo, injusto, feo o perjudicial, ha sido fundamental en la historia del hombre, pues es a partir de éstos que las sociedades han orientado sus vidas y han guiado sus actividades y conductas tanto individuales como colectivas. Sin embargo, tal como nos muestra el Dr. Fabelo en su libro *Los valores y sus desafíos actuales*¹⁴⁴, no ha sido fácil establecer los criterios que determinen dichas diferencias desde un conceso colectivo, pues, en la mayor parte de los casos, las escalas de valores o conciencia valorativa de determinados individuos o grupos, se enfrentan a criterios encontrados y a veces totalmente contrapuestos entre ellos; no sin señalar que cada grupo o individuo se encuentra convencido de la veracidad de sus respectivos juicios de valor.

Al respecto, es importante señalar que dicho convencimiento en la veracidad de una determinada conciencia valorativa, es lo que ha llevado a las diversas sociedades a lo largo del tiempo, a tratar de imponer sus propios criterios valorativos ante cualquier otra, llevando a cabo esta dinámica incluso a nivel global como vemos en la actualidad. Para ello se han valido de lo que hoy conocemos como la política, el Estado, el derecho, así como la moral y la conciencia religiosa; instrumentos sociales de los cuales se han valido las sociedades para

¹⁴⁴ J.R. Fabelo, *Los valores y sus desafíos actuales*, 2007.

organizarse y funcionar sobre la base de un sistema de valores oficialmente reconocido (o dimensión instituida de los valores según los criterios de la teoría pluridimensional de los valores que nos propone Fabelo¹⁴⁵).

Sin embargo, hay que reconocer que para cada momento histórico y para cada sociedad concreta, han existido distintos sistemas de valores, por lo que, tras el surgimiento de la idea globalizadora de la humanidad a partir de la conciencia valorativa europea (cuyo origen puede vislumbrarse al inicio de la era moderna con la conquista del continente americano, como nos señala Dussel¹⁴⁶), surgieron imposiciones, en muchos casos extremas, que pretendían homogenizar e imponer, en las relaciones internacionales, una escala de valores que no se ha correspondido, incluso en la actualidad, con el sistema de valores de los distintos involucrados, sino que más bien, responde a los intereses y escala de valores de aquellos que se han proclamado como los más “avanzados”.

Siguiendo a Fabelo, resulta un gran error intentar medir la validez de las culturas y sus productos utilizando un mismo patrón. Y mucho más incorrecto aún, es juzgar sobre esta base la superioridad de una cultura u otra¹⁴⁷. Esto se debe en gran medida, de acuerdo con la *teoría pluridimensional de los valores* que nos propone este autor, a que, dado que cada una de las culturas alrededor del mundo tiene su propio sistema objetivo de valores¹⁴⁸, y sus correspondientes escalas subjetivas¹⁴⁹ (tanto individuales como colectivas) que, a su vez, son reguladas a partir del establecimiento de un determinado modo oficial de valoración social, lejos de resolver los problemas de exclusión y desigualdad económica, socio-cultural y política entre pueblos y naciones, los agudiza. Pues si bien, discursivamente dicha oficialización se aborda desde una noción de consenso social en pro del bien común, en la práctica suele ser el resultado de la imposición de determinados individuos o grupos que ostentan el poder, mediante la conversión de su propia escala de valores en oficial.

¹⁴⁵ *Ibíd.*

¹⁴⁶ E. Dussel, *Europa, modernidad y eurocentrismo*. 2000.

¹⁴⁷ J. R. Fabelo, 2007. *Ob. Cit.*, p.85

¹⁴⁸ La dimensión objetiva [o sistema objetivo de valores], entiende a los valores como parte constitutiva de la propia realidad social; es decir, cada valoración, tanto positiva, como negativa, depende de la función social real que el objeto cumple en el sistema de relaciones sociales a partir de la praxis del ser humano con su entorno.

¹⁴⁹ La dimensión subjetiva [o sistema subjetivo de valores] hace referencia al modo en que el sujeto particular (ya sea individual o colectivo), valora al objeto o fenómeno en cuestión. Es decir, es la manera en que la conciencia individual o colectiva, asume la significación del objeto, de acuerdo con sus propios gustos, aspiraciones, deseos, necesidades, intereses e ideales.

Así pues, como apunta dicho autor, aunque el sistema oficial de valores siempre se presenta a sí mismo como universalmente verdadero y que, podríamos añadir, para ello recurre al uso de conceptos legitimadores (como en nuestro caso particular son los conceptos de “Arte” y “artesanía”), no siempre, ni mucho menos, lo son así en realidad; por ello la importancia del análisis crítico que la sociedad debe tener para con éstos¹⁵⁰.

Tomando en cuenta lo anterior, es importante señalar que la proclamación de ciertas culturas como ejes rectores para el establecimiento de un sistema de valoración universal (como lo es actualmente en Latinoamérica el modelo europeo y norteamericano en mayor medida), si bien, ha traído consigo elementos positivos que han permitido el desarrollo de grandes bienes para el hombre (como lo han sido los avances científico-tecnológicos en el sector salud por mencionar un ejemplo), también han generado el despliegue de grandes males para la humanidad (el calentamiento global y los diversos problemas en el ecosistema que vivimos actualmente son un claro ejemplo de ello).

Es por ello que para Fabelo, el término de lo “universal” que se adjudica a un determinado sistema de valores, no puede ser comprendido como algo supranacional, supraclasista o suprahumano, sino como existente siempre a través de lo particular y lo singular. Por tanto no se trata simplemente de que cada sujeto, cultura o nación, en cada época histórica, escoja arbitrariamente el contenido de sus conceptos valorativos. Sino que más bien, de lo que se trata, es que ese contenido cambie objetivamente en concordancia con las exigencias del desarrollo social, ajustándose así, a las variaciones que se operen en el sistema de relaciones sociales a partir de la praxis del ser humano con su entorno¹⁵¹.

Finalmente, respecto al caso que nos compete, Fabelo apunta que, dado que Latinoamérica nunca tuvo un desarrollo autónomo, sino que nació junto a una conciencia dependiente, sus luchas por el progreso, la independencia y la liberación, no son más que una lucha por lo propio, por lo autónomo, lo auténtico, lo genuino; oponiéndose así a lo colonial y neocolonial que se disfraza de una supuesta universalidad¹⁵². Postura que compartimos y pretendemos apoyar con el despliegue de nuestro estudio.

¹⁵⁰ *Ibíd*em, p. 57

¹⁵¹ *Ibíd*em, p. 89-91

¹⁵² *Ibíd*em, p. 208

2.2.2 Axiología decolonial para el estudio de la valoración arti-estética de la artesanía mexicana.

Señalábamos anteriormente que el sistema de valoración occidental-europeo que prevalece actualmente como eje rector de nuestra conciencia valorativa en Latinoamérica y, particularmente en México, ha fomentado una cierta exclusión e intolerancia hacia los productos que no encajan dentro del sistema de valoración arti-estético hegemónico como son “las artesanías”.

Esta exclusión e intolerancia que señalaba Mukarvosky en su obra anteriormente citada, es analizada por Fabelo (al igual que también lo hemos visto con Mirko Lauer) como una relación que no sólo tiene tras de sí una concepción cerrada e inflexible del valor artístico, sino que se trata en gran medida de una especie de fundamentalismo artístico que acompaña a las relaciones de dominación y de explotación económica de unos pueblos sobre otros; es decir, que detrás de la constitución de una imagen de “superioridad” artística por parte de una cultura (específicamente la occidental-europea que se ha enfocado en posicionar las manifestaciones artísticas que mejor se adaptan a su sistema de valoración arti-estético), podemos encontrar una caracterización ideológica que no sólo ha servido para reforzar las propias nociones del etnocentrismo, sino que ha servido de pretexto ideológico para la exclusión y la dominación de nuestra propia conciencia valorativa¹⁵³.

Ahora bien, dado que el uso del término de “artesanía” para caracterizar y valorar los objetos artísticos de las culturas *otras*, lleva tras de sí una cierta carga de colonialidad que, como veíamos más arriba, fomenta la noción de un carácter atrasado o inferior en comparación con el “Arte” de Occidente, parece evidente la necesidad por resolver dicho sesgo axiológico. En este sentido, consideramos que los fundamentos en los cuales se basa la teoría estética decolonial que defienden autores como Enrique Dussel, Walter D. Mignolo, Santiago Castro, Nelson Maldonado, Fernando Coronil, Edgardo Lander, José Ramón Fabelo y otros, es fundamental para resolver dicho sesgo.

¹⁵³ J. R. Fabelo. *Nuevas tesis sobre los valores estéticos*. 2020. Tesis 29.

Sumado a lo anterior, debemos recordar que “la problemática fundamental del valor estético consiste en su validez y alcance”¹⁵⁴ y, dado que el valor estético aparece como un proceso multiforme y complejo cuya variabilidad en el tiempo y el espacio es parte de su esencia misma, debemos asumir entonces que las nociones de “lo artístico” y “lo artesanal”, requieren una necesaria flexibilización y resignificación que les permita, tanto en un caso como en el otro, la posibilidad de ser justipreciadas adecuadamente desde los análisis teórico-estético que a éstas se les pueda dar.

Brillantes expresiones artísticas en la música, en la danza, en el teatro, en la artesanía, han tenido un origen popular. El menosprecio del arte popular se emparenta con los prejuicios todavía existentes en relación con el arte no occidental [que] parten de la misma raíz: la conversión del gusto de los grupos dominantes en paradigma de la más alta jerarquía estética. Es cierto que, por lo general, a los integrantes de las masas populares les ha faltado tiempo y preparación artístico-profesional [...] Pero no es menos cierto que muchas veces a los representantes de las llamadas clases altas [entre ellos críticos y teóricos del arte], prejuiciados ante la posibilidad de una contaminación de su espiritualidad, les ha faltado sentido común para justipreciar la más genuina creación popular¹⁵⁵.

Si bien el menosprecio hacia el arte popular y específicamente a la artesanía, pueden encontrar su origen en la conversión del gusto de los grupos dominantes en paradigma de la más alta jerarquía estética, como ha señalado Fabelo en la cita anterior; debemos recordar que se trata de una inercia jerárquica que se encuentra en continuo cambio. Hoy necesitamos que las concepciones históricamente asociadas a la “artesanía” y al “folklore” sean resignificadas en dependencia del contexto socio-histórico en el que vivimos actualmente. De modo que, de acuerdo con la función social real que el objeto cumpla en un determinado sistema de relaciones sociales (es decir, según el sistema objetivo de valores), es necesario que exista en lo posible una convergencia con la conciencia valorativa subjetiva de nuestras sociedades, así como con las valoraciones y normas instituidas que rigen actualmente los criterios axiológicos del campo de la estética y la teoría del arte.

¹⁵⁴ J. Mukarovsky, Ob. Cit., p. 81

¹⁵⁵ J.R. Fabelo, Ob. Cit., 2020, Tesis 33.

Tal como promueve Fabelo, ya no necesitamos de concepciones exclusionistas que nos digan *esto es arte y todo lo demás no lo es*, ni de aquellas que adjudiquen a la obra de arte una necesaria función político-revolucionaria para ser concebida dentro de esta categoría, sino que debemos abogar por concepciones suficientemente amplias que permitan incorporar y no sustituir, desde las diferencias contextuales de las que surge cada una, a aquellas manifestaciones artísticas que nos llegan del pasado; las que encontramos en el presente, así como aquellas que surgirán en el futuro (sin caer en el absolutismo); pues, de no hacerlo así, estaríamos adoptando una postura restrictiva de la posibilidad creativa, crítica y/o perceptiva.¹⁵⁶

Finalmente, podemos decir que, en acuerdo con lo expuesto aquí, los términos de “arte” y “artesanía” que hemos introyectado como sociedad mexicana, no son esencias universales y eternas, sino productos culturales transformados por condiciones sociales e históricas. Por tanto se vuelve fundamental que la comunidad intelectual estética reconozca dicho dinamismo y evolucione en sus concepciones teóricas y valorativas a la par que las primeras. Si bien somos conscientes que la necesaria legitimación y reconocimiento valorativo hacia la artesanía, anteriormente expuestos, puede no ser evidente en este momento, es una cuestión que ya varios autores han planteado como fundamentales para épocas ulteriores.

Al igual que ha sido una gran preocupación de los teóricos del arte del siglo XX encontrar una teoría en la que cupiesen obras de vanguardia, como *la Fuente* de Duchamp, tratar de articular las formas de arte popular, puede ser la próxima preocupación fundamental de las teorías del arte¹⁵⁷.

Por tanto, podemos entender que el análisis de cualquier fenómeno artístico-cultural, como lo es el caso de la producción y apreciación de las artesanías mexicanas en la contemporaneidad, necesariamente debe tomar en cuenta las cuestiones aquí señaladas.

¹⁵⁶ A partir de las notas del *Seminario sobre Estética y Teoría del arte III (Estética y Axiología)* del Dr. J.R. Fabelo, primavera 2020.

¹⁵⁷ Castro, S. *Ob. Cit.* p. 449.

2.2.3 El concepto de *Aisthesis* como aliado para la conformación de un sistema de valoración del arte más universal. (Enrique Dussel, Walter Mignolo y Katya Mandoki).

Para cerrar nuestro apartado sobre los aportes de la teoría decolonial del arte y con el fin de comenzar a entrelazar ésta, con la teoría evolucionista del arte, desarrollaremos a continuación un concepto que nos permite vincular ambas propuestas teóricas y a su vez, nos permite sostener la idea de que el “arte” es mucho más amplio de lo que la teoría euro-occidental hegemónica nos ha hecho creer. Nos referimos al concepto de *aisthesis*, el cual será analizado desde las propuestas teóricas de autores como Enrique Dussel, Walter Mignolo y Katya Mandoki, autores quienes han trabajado de manera particular el concepto anteriormente señalado precisamente con miras de romper con la restringida y limitante manera de concebir al arte y la estética que sigue rigiendo en mayor medida nuestras valoraciones y juicios estéticos.

Recordemos un poco lo que ya habíamos mencionado con anterioridad sobre el concepto de *aisthesis*.

Habíamos visto ya con Dussel y Mignolo que al plantear el concepto de “*aisthesis*” en vez del de “estética”, nos permite abrirnos a una concepción más amplia y rica de análisis que nos alejaría de las restrictivas cadenas teóricas colonialistas euro-occidentales del arte. Pero, ¿qué debemos entender por *aisthesis* desde la postura de estos autores?.

2.2.3.1 La *aisthesis* desde el análisis teórico de Enrique Dussel.

Derivada de la propuesta teórica de Dussel sobre una Filosofía de la liberación, el autor nos propone en sus *7 hipótesis para una estética de la liberación*¹⁵⁸, el concepto de *aisthesis* como el punto de partida ontológico de toda estética posible. Para el autor, la *aisthesis* es una posición de apertura de la subjetividad del ser vivo (no sólo humano) ante las cosas reales que le rodean; es, como señalábamos anteriormente, la apertura estética (sensible/emocional pero también inteligible) al mundo y las cosas en el mundo. Un mundo que, desde una estética primigenia, natural, sería descubierto como bello (entendiendo lo bello como aquello que es generador y posibilitador de la vida); y a las cosas del mundo como manifestando su belleza

¹⁵⁸ Enrique Dussel. 2018. Ob. Cit.

(es decir, como mediadoras para la vida, o bien, como aquello que hace posible la afirmación de la vida).

Para explicar esa “apertura estética” del ser viviente al mundo, Dussel, en su explicación sobre la *aisthesis* que realiza para su curso en la UNAM, titulado: “Estética de la liberación latinoamericana”¹⁵⁹, retoma un ejemplo de la naturaleza para sustentar su propuesta: la danza matutina del canario Da Mata en Brasil al recibir los primeros rayos del Sol. Con dicho ejemplo, el autor nos va a decir que dicho gesto realizado por el ave (un gesto en el que parece que ésta saluda al Sol como si lo adorara, y del cual puede hacerse un simil con el canto del gallo por las mañanas y con muchos otros animales), es precisamente la manifestación de esa *aisthesis*, que no es sólo humana, sino que también se encuentra presente en la vida natural-animal. De ahí que para Dussel, así como para otros autores como Katya Manoki, la *aisthesis* no se encasilla sólo en la práctica humana-cultural conocida como obra de arte, sino que abarca muchas más cosas dentro del mundo humano, pero también se le encuentra presente en la naturaleza.

Ahora bien, regresando al ejemplo del canario, Dussel nos va a decir que el pájaro, al darse cuenta que es del Sol donde le llega calor y, dado que para el pájaro, el calor es vida (porque en la noche llaga el frío, los depredadores y otros factores de los que huye para sobrevivir), celebra esa salida del Sol como el origen de la vida. De modo que los rituales realizados tanto por el canario, como por el gallo, pueden verse como ese reconocimiento a la salida del Sol, que será “bella” ante los sentidos de esos animales por permitirles la vida. De ahí que para Dussel, “la Estética de la Liberación es, ante todo, la interpretación de toda la estética desde el criterio de la vida (como belleza) y de la muerte (como criterio de fealdad)”¹⁶⁰.

Para explicar un poco mejor esta última parte sobre la relación del criterio de la vida como belleza y de la muerte como fealdad, el autor nos pone otro ejemplo: el de la manzana (como cosa real) que satisface el hambre y por tanto nos sirve de mediación para la realización de la vida. Partiendo de este ejemplo, el autor sostiene que esa mediación que nos permite la realización de la vida, es lo que debemos entender como “belleza” (una belleza

¹⁵⁹ Cfr. Enrique Dussel, *Estética de la liberación latinoamericana* .2020.

¹⁶⁰ Enrique Dussel. 2018. Ob. Cit. p. 7

físico-natural). De ahí que aspectos como los colores, el perfume, el sonido, la textura y muchas otras propiedades físicas que son subsumidas en el mundo y semióticamente interpretadas como mediaciones para la vida, se relacionan como elementos de la cosa real que permiten atribuirle belleza. Algunos ejemplos que nos da el autor sobre esto serían: la flor que permite reproducir la vida vegetal al tener colores y perfumes para que los insectos puedan descifrar la disponibilidad del néctar necesario para la vida del insecto. O también nos menciona el caso descubierto por Charles Darwin, quien expone por primera vez que la belleza (entendida desde esta perspectiva) es un medio privilegiado de la misma evolución cuando señala el caso del plumaje desplegado del pavo real macho para atraer a la hembra y donde es posible señalar a la belleza como medio para que se elija al ejemplar más desarrollado de una especie, el de mayor vitalidad y salud.

Hasta aquí, Dussel nos ha explicado sólo la primera fase de la *aisthesis* como punto de partida ontológico de toda estética posible. Estaríamos pues, vislumbrando apenas eso que el autor señala como una “estética natural, primigenia”. Posterior a esta estética natural, el autor plantea el desarrollo de una “estética cultural”, señalando que la belleza propiamente humana, siempre estará antecedida por la belleza natural, posibilitadora de la vida. De modo que “el canto del gallo ante la aurora, sólo es el inicio de un proceso que culmina en el canto del ser humano desde las primeras comunidades del homo sapiens”¹⁶¹.

A lo largo de su recorrido teórico, el autor va a pasar de la llamada belleza física o natural, a la belleza cultural-humana. Para dar este salto, el autor nos va a llevar de la *áisthesis* a la *aisthesis poiética*: la obra de arte; pues para Dussel, la relación entre *póiesis* (el producir, ejecutar algo; el sujeto que se enfrenta a la naturaleza y la modifica) y *aisthesis* (emoción de la subjetividad viviente; el sentir la realidad) derivará en nuestra idea de estética, una estética cultural.

Para desarrollar esto, el autor nos va a decir en primera instancia, que lo real, entra al mundo de dos maneras: a) como cosa de la naturaleza (como belleza natural, física; lo ya dado); y b) como cosa real modificada por la producción, el trabajo, la intervención transformadora del hombre. Y nos va a decir que es en esta transformación, que se pasa de una

¹⁶¹ *Ibidem.* p.12

experiencia de la naturaleza como tal (el color de las flores como mediación de la vida); a la naturaleza transformada en cultura (el color usado para la pintura). De modo tal, que establece que con la “humanización de la naturaleza”, se comienza a crear una nueva esfera en la tierra, la esfera cultural, un nuevo horizonte inexistente antes de la aparición del ser humano que aparece con la intervención transformada del mundo natural.

Entonces, vamos a ver, que “la cosa” bella-natural-dada, pasa ahora a ser traducida por un trabajo humano que toma esa belleza y la comienza a profundizar, a ampliar, a trabajar, y es ahí donde se pasa de la *aisthesis* a la *póiesis*; del color en la naturaleza, al color en la obra de arte, en la pintura; o del canto del pájaro, al himno de la alegría en la quinta sinfonía de Bethoveen. Aclarando así, que la *aisthesis* no es la obra de arte; pero que la obra de arte se constituye, por medio de la *póiesis* (el hacer-fabricar-crear), a partir de la *aisthesis*. Es decir, la cosa surge en el mundo, primero como una mediación natural de la belleza, y luego como una mediación cultural de ésta. De modo que pasamos de una “estética natural” a una “estética cultural” que surgirá con la aparición del hombre y que nos hablará de un crecimiento de la *aisthesis* primera, a partir del desarrollo histórico-cultural de cada sociedad, y que dará paso al desarrollo de distintas reglas, ritmos, formas, estructuras, armonías, contrastes, etc., que darán paso a un “gusto” particular y diverso. Es decir, surgirán así histórica y culturalmente unas “normas estéticas” que se encontrarán determinadas por el horizonte histórico de cada cultura (un sesgo cultural que se encuentra soportado, a su vez, por un nivel profundo de caracteres universales).

Finalmente, con todo esto, Dussel nos indica que la obra de arte es el fruto cultural e histórico del crecimiento de la *áisthesis* y que en la obra de arte no hay solo un productor de un ente estético que desarrolla la mera estética natural, sino que hay una comunidad, una historia cultural que permite ese desarrollo.

2.2.3.2 La *aisthesis* desde el análisis teórico de Walter Mignolo

Siguiendo ahora con el análisis de Walter Mignolo, este filósofo aborda en *Aiesthesis Decolonial*¹⁶² una postura similar a la de Dussel al plantear una *colonización de la aesthesis por la estética*, puntualizando específicamente que fue a partir del siglo XVII cuando el

¹⁶² Walter Mignolo. *Aiesthesis Decolonial*. 2010. Ob. Cit.

concepto de *aesthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar “sensación de lo bello”, naciendo así la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica¹⁶³.

Mignolo, al ser un filósofo cuyo interés central se encuentra en la semiología, nos propone en sus obras *Aiesthesis Decolonial y Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después*¹⁶⁴, que para poder salirnos de las limitaciones de la matriz colonial del poder, encarnadas en los conceptos euro-occidentales de “estética” y “arte”, será fundamental la reconstrucción de los conceptos de “epistemología” y “estética” a partir de sus pares imbricados: *gnoseología* y *aisthesis* (o *aesthesis*). Reconstrucción que a su vez, nos permitiría comprender en su esencia verdadera a los productos sensibles de los pueblos invisibilizados por la matriz colonial del poder.

De acuerdo con Mignolo, podemos hablar de una colonización de la *aesthesis* por la estética, dado que al recordar el significado griego de dicho concepto, podemos identificar a la *aesthesis* como un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso (aspecto que podemos comparar con esa “*aisthesis* primigenia” de Dussel), concluyendo con ello, que la estética (como teoría filosófica euro-occidental) tiene que ser entendida entonces como una versión o teoría particular de las sensaciones relacionadas con la belleza. Es decir, que no hay ninguna ley universal que haga necesaria la relación entre *aesthesis* y belleza, más bien señala que dicha relación “fue una ocurrencia del siglo XVIII europeo”¹⁶⁵. Sobre lo anterior aclara que ello no quiere decir que civilizaciones no europeas desconocieran aquello que en Europa fue definido como “lo bello”, pues bastaría con observar cualquier civilización (el Antiguo Egipto, la Antigua China, así como Tawantinsuyu y Anáhuac por dar algunas ejemplos), para descifrar en ellas la satisfacción de las sensaciones y el gusto por la creatividad en el lenguaje, en las imágenes, en los edificios, en las decoraciones, etcétera. Sin embargo, reconoce que con la mutación de la *aesthtesis* en estética, se sentaron las bases para la construcción de una historia particular que serviría para la devaluación de toda experiencia *aesthética* que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa conceptualizó su propia y regional experiencia sensoria¹⁶⁶.

¹⁶³ *Ibidem*. p.13

¹⁶⁴ Walter Mignolo. 2019. Ob. Cit. pp. 14-32.

¹⁶⁵ Walter Mignolo. 2010. Ob. Cit. p. 14

¹⁶⁶ *Ídem*.

Sobre lo anterior recordemos que la opresión (la cual opera en la acción de un individuo sobre otro, en relaciones desiguales de poder) y la negación (la cual opera sobre los individuos, en la manera en que niegan lo que en el fondo saben) son dos aspectos de la lógica de la colonialidad, y como señala Pedro Pablo Gómez en *La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad*.

La jerarquía estética global, antes que un modo particular de ver, entre otros, se constituye como un modo de hacer ver y, en ese proceso, al entrar en relación con categorías que corresponden a las demás jerarquías del poder, establece la distinción entre lo visible y lo invisible. La jerarquía estética global es un régimen de la visión y a su vez un sistema de invisibilización¹⁶⁷

Precisamente tomando en cuenta lo anterior, Mignolo expone porqué, en el ámbito de nuestras formas de sentir y de saber (teorizar) lo que sentimos, el proceso de decolonización de la *aesthesis* desde la teoría, pero sobre todo también desde la práctica, es una de las mejores maneras de hacer visible lo invisible y romper así con las asimetrías impuestas. Para Mignolo, el hacer visible lo invisible, implica poner frente a nuestros ojos la belleza creativa de las civilizaciones que fueron destruidas en nombre de la civilización, unas civilizaciones que no hemos querido ver, o que han sido opacadas de nuestra visión y comprensión por sólo ver a una civilización particular, aquella civilización que destruyó a otras y que contó su cuento particular, al vender la imagen de procesos civilizatorios¹⁶⁸.

Ahora bien, siguiendo a Mignolo en *Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después*, para avanzar en la reconstitución epistemológica y estética que nos permitirían “hacer visible lo invisible”, es necesario rescatar el concepto de *aesthesis* del olvido al que la relegó la hegemonía de la estética. Si bien el autor reconoce que el vocablo proviene de Grecia (una cultura euro-occidental), considera que el apropiarnos de ella en el marco del pensamiento decolonial, es positivo. En esta reflexión particular que realizar el autor, nos dice que la “reconstitución epistémico/estética” de las esferas del conocer y del sentir, efectuada por medio de la introducción de los conceptos de gnoseología y *aesthesis*, asientan, desde su postura, tanto una enunciación decolonial, como una nueva

¹⁶⁷ Pedro Pablo Gómez. *La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad*. 2010. p.32

¹⁶⁸ *Ibidem*. p.22

configuración en las esferas del conocer y del sentir, ya no sujetas a los parámetros de los conceptos epistemología y estética coloniales.

Si bien para Mignolo, la mejor manera de desprendemos de la matriz colonial del poder comienza por “el vocabulario que nos atrapa y nos ata en el pensar y en el sentir que el vocabulario controla. Pero no nos damos cuenta de ello”¹⁶⁹, nosotros creemos que el inicio de dicho desprendimiento debe fundarse no en el cambio de unos conceptos por otros, sino en el reconocimiento valorativo consciente de los objetos, prácticas, conocimientos y demás elementos invisibilizados por dicha Matriz. Por otra parte, concordamos con Mignolo cuando afirma que “la diferencia colonial instituye heridas coloniales que disminuyen a la persona, pero generan a la vez digna rabia que nutre la necesidad de sanaciones decoloniales. Sin sanación decolonial, las personas quedan atrapadas en el resentimiento y el resentimiento impide la liberación, la autoafirmación, la dignificación, que son procesos de sanación decolonial”¹⁷⁰. Dicha liberación, autoafirmación y dignificación de las prácticas sensibles, arti-estéticas invisibilizadas por una teoría euro-occidental del arte y la estética, es precisamente por lo que abogamos en esta investigación.

2.2.3.3 La *aisthesis* desde el análisis teórico de Katya Mandoki

Como habíamos señalado con anterioridad, el análisis sobre la *aisthesis* (o *estesis*) que realiza Katya Mandoki, se plantea desde un enfoque biológico-evolutivo del arte y la estética, de modo que su presencia en este apartado nos permitirá introducir y a la vez vincular las dos teorías base de nuestra investigación.

Para Mandoki, “enfocar la estética desde una perspectiva evolucionista significa concentrarla en su condición básica de posibilidad, es decir, en el cuerpo como un fenómeno biológico y, por consiguiente, sujeto a evolución”¹⁷¹. Para la autora, este hecho que en apariencia podría parecer obvio, en realidad nunca ha estado plenamente asumido por los enfoques evolucionistas de la estética y mucho menos aún por la teoría hegemónica sobre la estética y el arte. De ahí que en la entrevista que le realizaron en 2014, la autora expone que durante sus estudios de doctorado, se percató de cómo los estudios estéticos se limitaban a

¹⁶⁹ Walter Mignolo. 2019. Ob. Cit. p. 20

¹⁷⁰ Ídem.

¹⁷¹ Katya Mandoki. *¿Qué se siente ser una pava real? Exploraciones por el horizonte de la bioestética*. 2018. p. 44

analizar el gusto por lo bello y el arte, siendo que hay otras vertientes de la estética que no tienen nada que ver con esto, y que incluso se sumergen en aspectos completamente alejados de dicha esfera, como es el caso de la naturaleza y la vida cotidiana¹⁷².

De acuerdo con la autora, debajo de los diversos análisis estéticos que se realizan desde distintas posturas teóricas, se encuentra la *estesis*, un proceso de percepción y de sensibilidad cuyo análisis le resulta fundamental para desplegar sus aportes teóricos.

En su libro, *El indispensable exceso de la estética*¹⁷³, *Katya Mandoki* se desprende de la estética antropocéntrica y su reducción al estudio del arte, para dar paso a un giro biológico-evolutivo que le permite ver a la estética como el estudio de todos los procesos y actividades relacionadas con la *estesis* en su sentido etimológico original: como *sensibilidad*. De acuerdo con Mandoki,

La estética como el estudio de la sensibilidad o de la *estesis* [...] debe ser enfocada en términos de un resultado natural de la configuración corporal y, consecuentemente, de su evolución. [...]La *estesis* denota la facultad de percibir, experimentar, interpretar y valorar en interacción con el mundo. Esta demarcación hace redundante la noción de experiencia estética, porque la sensibilidad ya implica experimentar por el sujeto, independientemente de su objeto [...] toda la experiencia es *estesis* y toda *estesis* experiencia, ya que evalúa objetos de la percepción ya en el acto mismo de percibir estos y no otros aspectos del ambiente.¹⁷⁴

Tomando en cuenta lo dicho por la autora en el pasaje anterior, es importante señalar que, dado que la estética implica todo el espectro de la *estesis* y no sólo el ámbito que conocemos como “lo artístico”, la autora plantea que hay que considerar dentro del estudio estético las experiencias sensibles, tanto placenteras, como dolorosas, de los diversos organismos vivos (no sólo humanos) ante una diversidad de fenómenos que desde la teoría estética tradicional no serían reconocidas con un vínculo estético: la reacción ante una cascada, un desierto, el mar, saltos en paracaídas, bungee, la degustación de vino, las relaciones sexuales, los juegos de azar, así como otro tipo de experiencias relacionadas con la política, la religión y también los deportes¹⁷⁵.

¹⁷² Katya Mandoki. *Entrevista con Katya Mandoki: “Veo el estudio de la estesis en la naturaleza”*. En Murmullos filosóficos por Javier Galindo Ulloa. UNAM. Enero-julio.(pp.117-119). 2015

¹⁷³ Katya Mandoki. *El indispensable exceso de la estética*. Siglo xxi. México. 2013

¹⁷⁴ Katya Mandoki. Ob. Cit. 2018. p. 45

¹⁷⁵ *Ibidem*. pp. 45-46

Un vínculo entre nuestra autora y el filósofo Enrique Dussel, cuya postura sobre la *aisthesis* veíamos anteriormente, es el entender a la *estesis* como una experiencia que ha evolucionado de acuerdo con la configuración corpórea de los sujetos que perciben y la variedad de estímulos significativos de sus entornos. Dicha experiencia, de acuerdo con Mandoki, puede ser alegre o dolorosa, pero siempre estará vinculada a las posibilidades o peligros que conlleva la vida. Además de este vínculo, la autora también considera que la experiencia artística es sólo una experiencia muy particular; y en modo alguno central, dentro de toda la gama de experiencial que se abre a la vida, aspecto que veíamos también con Dussel, y que Mandoki sostiene a partir de establecer que la *estesis*, como la receptividad, lo abierto al entorno, lo sintiente o sensorial a cualquier escala, no sólo es perceptible por el ser humano ni tampoco sólo se manifiesta al escuchar y ver a Beethoven y Rembrandt; también las bacterias y las libélulas manifiestan un tipo de sensibilidad:

Un grado primigenio de sensibilidad puede tal vez ser rastreado ya en las moléculas a través de la detección de bordes en la replicación del ADN. La *estesis* ocurre claramente a nivel celular [...]pero también en el esplendor de lujos exóticos de la naturaleza como los tilonorrincos o bowerbirds, los faisanes, las aves del paraíso y los pavos reales, quienes ilustran el grado en que las hembras aprecian colores, los cantos, el porte o la configuración del cuerpo, así como la destreza en bailes masculinos, la decoración y las acrobacias que señalan el potencial masculino para la protección y alimentación de la progenie o simplemente por lo asombrosos que son[...]. Simplemente ser capaz de percibir el mundo es en sí mismo espectacularmente estético¹⁷⁶.

Pero ¿cómo fue que Mandoki pudo dar este salto entre la estética tradicional a plantear lo estético, como *estesis*, en la naturaleza? En la misma entrevista que señalábamos anteriormente, Mandoki confiesa que buscando las bases corporales que dan pie a la *estesis*, llegó a la teoría de la evolución de Darwin. Fue a partir de ésta que entendió cómo, a través de la evolución del cuerpo se da la posibilidad de dar tipos de *estesis* diferenciadas según las distintas especies. Además, nos dice que en la obra más importante de Darwin (aunque poco conocida): “La descendencia del hombre y la selección en función al sexo (1882)”, descubrió la base de lo que es la bioestética: “No es que Darwin deliberadamente hiciera un estudio

¹⁷⁶ *Ibidem*. pp.59-60

estético, porque él hizo un análisis de los procesos de la selección natural. [Sin embargo] [...] la estética, la evolución y la biología son funciones de la posibilidad de la *estesis*¹⁷⁷.

Como podemos ver, la propuesta teórica de Mandoki se enfoca en ver el estudio de la estética, a partir de la *estesis* en la naturaleza y no únicamente en la sociedad, por lo que no se encasilla en el análisis de lo que concebimos como “obras de arte”. Para Mandoki la sensibilidad o *estesis* se despliega en la vida cotidiana en muy diversos ámbitos y, aunque una de sus manifestaciones (no la única), se realiza a través de las actividades artísticas-humanas, defiende la importancia de ampliar nuestro panorama de tal modo que seamos capaces de ver-entender cómo funciona la sensibilidad en la naturaleza, cómo evoluciona y por qué¹⁷⁸.

A modo de cierre, podemos decir que los teóricos que han analizado desde una visión más amplia a la estética (como sensibilidad y no como rama filosófica euro-occidental encasillada en el estudio del “arte occidentalizado”) a partir del concepto de *aisthesis*, nos permiten vislumbrar un panorama ampliamente diverso sobre los vacíos y vicios que la disciplina estética hegemónica euro-occidental mantiene hasta la actualidad. A su vez, consideramos que dicha apertura de la estética, a partir de la comprensión de la *aisthesis*, nos permite y exige ampliar lo que comúnmente hemos encasillado como “estéticamente valioso”.

Nuestras concepciones euro-occidentales sobre el “arte” (arte occidentalizado), como el más alto paradigma de la estética euro-occidental, siguen siendo muy limitadas y excluyentes. La validación de la importancia del análisis de la llamada artesanía, así como el de las diversas manifestaciones sensibles que nos provee la naturaleza a nosotros, como seres humanos, pero también a las distintas especies vivientes en el planeta, sin duda ofrece una salida y un crecimiento en nuestra evolución cultural que ya no puede ser aplazada. De ahí que nuestra propuesta teórica tome como uno de sus elementos fundamentales en la construcción de un *nuevo sistema de valoración de las artes*, los análisis aquí desplegados sobre el concepto de *aisthesis*.

¹⁷⁷Katya Mandoki. Ob.Cit. 2015. p.118

¹⁷⁸ Cfr. Katya Mandoki, Ob. Cit. 2015 y 2013

2.3 Aportes de la teoría evolucionista del arte

Las reflexiones sobre la transculturalidad y la universalidad del arte y la estética, así como el análisis del concepto de *aisthesis* que hemos venido desarrollando en este capítulo, son elementos fundamentales para sostener que nuestras concepciones sobre el arte y la estética, desde la teoría hegemónica euro-occidental, son apenas una pequeña parte de lo que, desde una visión más amplia, deberían abarcar. Es en esta misma línea que ahora exponemos los aportes de la teoría evolucionista del arte, con la cual pretendemos ampliar y enriquecer lo visto hasta aquí y seguir avanzando en la construcción de ese *nuevo sistema de valoración de las artes*.

De inicio es importante decir que la teoría evolucionista del arte o ciencia estética evolucionaria, toma como eje central de estudio a la teoría de la evolución de Charles Darwin para intentar demostrar que el “arte”, como práctica y no como producto, está determinado por nuestros códigos genéticos como miembros de la misma especie. De hecho, “la teoría evolucionista propone que las respuestas a una variedad de preguntas aparentemente no relacionadas deben encontrarse en nuestro lejano pasado hace dos millones y medio de años durante el Pleistoceno, cuando la morfología corpórea de nuestros antepasados homínidos evolucionó hasta su configuración actual”¹⁷⁹. Tomando en cuenta lo anterior, veremos cómo esta teoría nos permite sustentar el reconocimiento y valía del arte (o las artes) en toda cultura, tanto si analizamos las del pasado, la diversidad existente en nuestro presente, o si proyectamos a futuro.

Se trata , como veremos, de una propuesta teórica que para el análisis de nuestra investigación nos permite no sólo criticar el eurocentrismo, colonialismo y falsa universalidad presente en el sistema de valoración del arte actual; sino aún mejor, nos permite sustentar la universalidad de la práctica artística, el arte, en el género humano; y por tanto validar y justipreciar estéticamente la diversidad de manifestaciones sensibles que las diversas culturas (presentes y pasadas) en el mundo, han desarrollado a lo largo de su recorrido evolutivo.

¹⁷⁹ Katya Mandoki. 2018. Ob. Cit p. 43

Para adentrarnos en la propuesta teórica de esta teoría, tomaremos como punto de partida la propuesta de Denis Dutton en su obra *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*¹⁸⁰. En esta obra, el autor defiende que las artes no están alejadas de los rasgos evolucionados de la mente y la personalidad humana.

La evolución del Homo sapiens a lo largo del último millón de años no es sólo una crónica de cómo obtuvimos una visión aguda en color, desarrollamos el gusto por los alimentos dulces y aprendimos a caminar erguidos. También es la historia de cómo nos convertimos en una especie obsesionada por la creación de experiencias artísticas con las que divertimos, sorprendemos, cautivarnos y hacernos dudar, desde los pasatiempos infantiles hasta los cuartetos de Beethoven, desde las cuevas iluminadas por el fuego hasta el destello de las pantallas de televisión por todo el mundo[...]

La obra de Dutton trata precisamente de esa obsesión, de entender las fuentes evolutivas antiguas que se relacionan hoy con el arte (en su más amplia concepción), y del modo en que diversos factores biológico-evolutivos, inciden en los gustos e intereses artísticos de hoy en día. De una manera acertada, a nuestro juicio, Dutton nos habla de la universalidad de la práctica artística en toda cultura al tratarse de un rasgo que el autor identifica como distintivo del hombre; una clase de “instinto” que ha ido evolucionando, al igual que el hombre y su cultura, en el tiempo y espacio. De ahí nuestro interés por incorporar su propuesta en la presente investigación.

Otra de las autoras de la teoría evolucionista del arte de la cual retomaremos sus propuestas, es Ellen Dissanayake, quien defiende ejemplarmente la universalidad de la práctica artística en el hombre al considerar al arte como un componente evolutivo o adaptativo de la naturaleza humana, y por ende, presente en toda cultura y sociedad a lo largo del tiempo.

Para dicha autora, el arte no es un complemento para la vida del hombre, sino que se trata de algo que es intrínsecamente útil como parte de su vida cotidiana (rasgo que, como recordaremos, comparte con Mandoki); algo que la gente hace naturalmente, tal como un etólogo pensaría en un comportamiento, y por tanto, algo que es completamente instintivo¹⁸¹.

¹⁸⁰ Cfr. Denis Dutton, *Ob. Cit.*

¹⁸¹ Cfr. Ellen Dissanayake, *Why we have art and music* (entrevista 2013).

Con esta breve descripción de las posturas teóricas que defienden los autores citados, es posible encontrar ya vínculos entre las propuestas que nos presentan. A su vez, podemos ir encontrando algunas compatibilidades con la propuesta teórica de la decolonialidad del arte, como es el caso de la defensa de la transculturalidad del arte y la estética, así como una búsqueda por la defensa de la universalidad del arte. Nosotros creemos que en esa búsqueda de la universalidad del arte, los aportes de la ciencia estética evolucionaria son sumamente aportativos y complementarios, por ello nuestro propósito en este apartado será precisamente exponer los elementos que mayoritariamente vinculan ambas teorías y suman, a su vez, a lo desarrollado en nuestra investigación para la revaloración de la artesanía mexicana en la búsqueda y defensa de un *nuevo sistema de valoración de las artes*.

2.3.1 *Homo artisticus/aestheticus* y el “instinto” del arte: de la universalidad de la práctica artística en el género humano.

Como señalábamos anteriormente, para Dutton, todas las culturas humanas exhiben algún modo de conducta expresiva que las tradiciones europeas identifican como “artísticas”. Esto, aclara el autor, no significa que todas las sociedades posean todas las formas de arte. Sin embargo, lo que demuestra es que la universalidad del arte y las conductas artísticas (o artificadoras¹⁸²) en todas partes del planeta a lo largo de la historia, indican que éstas se derivan de una misma fuente natural e innata: una psicología humana universal.

En esta misma línea encontramos la propuesta de Stephen Davis, quien en *Non-Western Art and Art's Definition*¹⁸³, señala que los miembros de todas las culturas siempre se han dedicado a desarrollar diversas actividades que podemos catalogar como “artísticas”: contar historias, dibujar, tallar y modelar, cantar, bailar y actuar o hacer mímica. Para Davis, aludiendo a una crítica a la teoría eurocéntrica del arte y la estética, este tipo de “prácticas artísticas” (aunque pocas veces se les reconozca como tales) al surgir de manera independiente dentro de sociedades geográficamente separadas, refutan la idea de haber sido desarrolladas en un lugar determinado y posteriormente ser transmitidas a través del contacto cultural. Más bien, el autor defiende que su ubicuidad a lo largo del tiempo y espacio, sugiere que el arte es universal; y no sólo eso, sino que su presencia constante indica que responde y

¹⁸² Retomando la propuesta de Ramón Patiño Espino en *El instinto del arte y la estética natural* Ob. Cit.

¹⁸³ Stephen Davis. *Non-Western Art and Art's Definition*. Ob. Cit.

da expresión de necesidades humanas profundamente arraigadas y ciertos patrones de experiencia, pese a que en la actualidad, su práctica pareciera no ser necesaria para la vida social humana.

Los apuntes anteriores son compartidos también por Ramón Patiño, quien sustenta la idea de que somos humanamente lo mismo, tanto los integrantes de las bandas de cazadores-recolectores de finales del período Pleistoceno, los integrantes de los pueblos originarios de la época medieval, como los ciudadanos occidentalizados contemporáneos; y por tanto los patrones comportamentales que dan lugar a los usos artísticos del tipo de la ornamentación corporal y de las herramientas domésticas, o bien, del cultivo de la literatura oral o ritos tribales que acoplan danza y canto, o bien aquellas expresiones del “arte mayor renacentista” o experimental contemporáneo, reflejan en última instancia, la universalidad de la conducta artística en el hombre, desplegada a partir del desarrollo de idénticas capacidades mentales compartidas por el género Homo desde el Pleistoceno hasta la contemporaneidad¹⁸⁴. Para Patiño, la mente humana y sus expresiones conductuales (como sería el caso de eso que llamamos “arte”), son producto de un aparato psicológico construido a base de características seleccionadas en el largo proceso evolutivo de la historia natural del hombre. Por tanto, las capacidades artísticas, facultades estéticas y, en general, experiencias cognitivas técnicas y culturales, serían la causa y efecto de una mente adaptada a la continua práctica de la construcción de artefactos y su instrumentación psíquica y social que se ha venido transformando y enriqueciendo, desde su desarrollo en nuestros ancestros remotos.¹⁸⁵

Con esta breve introducción al enfoque de la teoría evolucionista del arte, podemos decir que la propuesta de considerar a la facultad artística como potencialmente innata y por tanto, presente en todos los seres humanos independientemente de su estatus social, época, cultura y ubicación geográfica, resulta de gran valía para entender y hasta cierto grado acortar la brecha existente entre lo que es considerado como “arte” y lo que no lo es, pues, de acuerdo con lo expuesto, las diferencias que separan a las expresiones artísticas de la “alta cultura” euro-occidentalizada, de aquellas que responden a otro tipo de características arti-estéticas, como las provenientes de sociedades “primitivas”, “tradicionales” o “indígenas”, no serían

¹⁸⁴ Ramón Patiño. *El instinto del arte y la estética natural* Ob. Cit. p. 59

¹⁸⁵ *Ibidem.* pp.60-61

sino lo mismo, pero con ciertos contrastes de mero orden cultural. Por otra parte, esta defensa hacia la “universalidad del arte”, como conducta o instinto humano, también nos permite alejarnos de la idea de un “hacer desinteresado” (pues como hemos vislumbrado, y retomando lo visto anteriormente en nuestro análisis sobre la *aisthesis*, se le vincula con “necesidades humanas” que podemos vincular con el desarrollo de la vida social e individual de quienes lo practican). Serán precisamente estas características, los ejes que nos guiarán en el desarrollo de los siguientes sub-apartados.

2.3.1.1 El arte como naturaleza humana.

Retomando la propuesta teórica de Dutton sobre la universalidad del arte o conducta artística (como prefiere identificarla el autor), es una cuestión cuya demostración puede desprenderse de su equiparación con otra tendencia persistente en todos los seres humanos: el lenguaje. Siguiendo los análisis del paleontólogo Stephen Jay Gould, Dutton considera que las artes, al igual que el lenguaje, surgen de manera espontánea y universal, adoptando formas parecidas en diversas culturas, recurriendo a capacidades imaginativas e intelectuales que tuvieron un claro valor de supervivencia en la prehistoria¹⁸⁶. Para sustentar dicha idea, Dutton acudirá a los análisis de Steven Pinker sobre un *instinto del lenguaje* en el hombre.

Conociendo la ubicuidad del lenguaje complejo entre individuos y culturas [...] ningún acto del habla me parece ajeno, aunque no entienda ni una palabra de lo que me dicen. Las bromas de los montañeses de Nueva Guinea [...] los gestos de un intérprete de signos o la cháchara de unas niñas jugando en un parque de Tokio: me imagino viéndolo todo a través de los ritmos y las estructuras subyacentes, y percibo que todos tenemos las mismas mentes.¹⁸⁷

Para Dutton, las afirmaciones generalistas de Pinker sobre la universalidad del lenguaje y las capacidades lingüísticas del cerebro humano son irrefutables. Pero el autor se pregunta si podría existir alguna manera análoga de describir esa misma universalidad en el arte. Respondiendo quizá a esa misma pregunta, Davis considera que somos capaces de reconocer que el arte está hecho por personas de culturas distintas a la nuestra y de identificar muchas de sus obras de arte como tales: “El forastero podría ser incapaz de comprender completamente las obras de arte de otras culturas donde estos tratan de “significados

¹⁸⁶ Dutton, Ob. Cit. p.18

¹⁸⁷ Steven Pinker. 1994. p. 430 en Dutton. Ob. Cit. p.49

culturalmente significativos" pero, sin embargo, a menudo puede reconocer el "arte" de tales piezas y disfrutar al menos de algunos aspectos de esta”¹⁸⁸.

Tomando en cuenta la amplia “cacofonía” de diferencias culturales en los productos de la sensibilidad humana a lo largo de la historia, Dutton considera que aunque no podamos percibir una experiencia del arte agradable o incluso inteligible de modo inmediato al tener frente nosotros expresiones artísticas procedentes de otras culturas, somos capaces de afirmar que, debajo de la amplia variedad superficial, existe en esencia, el mismo arte (a la afirmación de Dutton nosotros creemos que no necesariamente debería de hablarse de un mismo arte, pero sí de un tipo de arte o artisticidad presente).¹⁸⁹

Todas las culturas humanas exhiben algún modo de conducta expresiva que las tradiciones europeas identificarían como artística [...] La ceremonia del té en Japón que suele considerarse una expresión artística, no tiene parangón en Occidente. Los pueblos del río Sepik de Nueva Guinea son tallistas apasionados [...] pero hallamos un fuerte contraste con sus compatriotas de las montañas, quienes concentran sus energías en la decoración del cuerpo y la producción de escudos [...] Los Dinka del África oriental apenas poseen arte visual, pero tienen en su haber una larga y desarrollada tradición poética[...]”¹⁹⁰

Lo anterior lleva a Dutton a concluir que la universalidad del arte y las conductas artísticas se encuentran presentes en todas partes del planeta a lo largo de la historia, y que, por tanto, esto indica que tales conductas se derivan de una misma fuente natural e innata de la que proceden distintas tendencias persistentes en la especie humana, como lo es el desarrollo de un lenguaje, pero también un tipo de arte. “Las lenguas existen allí donde hay comunidades humanas. A pesar de las diferencias gramaticales y de vocabulario que convierten a las aproximadamente seis mil lenguas del mundo en códigos ininteligibles entre sí, los idiomas nunca llegan a ser mutuamente incomparables: pueden ser traducidos entre sí”¹⁹¹. ¿No podría analizarse del mismo modo a las distintas artes en el mundo?.

De hecho los análisis comparativos que realiza Dutton entre arte y lenguaje es un trabajo que también podemos vincular con las preocupaciones teóricas del antropólogo estructuralista Claude Levi-Strauss, quien se enraíza en la tradición teórica francesa de inicios

¹⁸⁸ Stephen Davis. Ob. Cit. p 199-200

¹⁸⁹ Dutton, Ob. Cit. pp.49-50

¹⁹⁰ *Ibidem*. p.50

¹⁹¹ *Ídem*.

del siglo pasado inaugurada por el lingüista francés Ferdinand de Saussure, para proponer que podemos estudiar los mitos, los rituales y las relaciones de parentesco (como manifestaciones culturales) de la misma forma que se estudian las estructuras que gobiernan las lenguas, ya que la estructura de cualquier lenguaje es equivalente a ellos; es decir, se trata siempre de un sistema cerrado de signos que se relacionan unos con otros. De acuerdo con el antropólogo estructuralista, es lógico que cada cultura desarrolle unos signos sociales y culturales peculiares (al igual que cada cual desarrolla un idioma en función de unas u otras circunstancias): una comida en lugar de otra, la pasión por un deporte u otro, la predilección por un canon de belleza particular, etc. Sin embargo, pese a dichos sesgos culturales, sostiene que existe un sistema básico de leyes, unas configuraciones comunes a todas las culturas. Ese sistema básico de leyes estaría gobernando la estructura de cada cultura (de cada sistema de signos), y por tanto se le encontraría como un rasgo distintivo del cerebro humano (y por tanto, presente en toda sociedad y sus producciones sensibles)¹⁹².

Retomando nuevamente a Dutton, las lenguas están vinculadas a unos intereses, deseos, necesidades y capacidades universales pre-lingüísticos, siendo este rasgo otro símil con el campo del arte desde su análisis transcultural, pues para el autor, ambos muestran, por un lado, un intercambio entre las estructuras profundas innatas y los mecanismos de la vida emocional; y por otro, un vasto océano de material cultural condicionado por la historia de cada sociedad y cada individuo. Es por ello que para Dutton, los estilos, los vocabularios y las idiosincrasias, otorgan tanto al lenguaje, como al arte, su sentido cultural individual y personal. De ahí que para nuestro autor, ninguna filosofía del arte puede prosperar si ignora las fuentes naturales-universales del arte, así como su carácter cultural-particular¹⁹³.

2.3.1.2 ¿Qué es el arte / las artes desde la ciencia estética evolucionaria?

Siguiendo con la propuesta de Dutton, este autor nos plantea que la idea de una naturaleza humana innata aplicada a lo largo de varias culturas, debe conducirnos, a su vez, a una definición naturalista y transcultural del concepto “arte”. Para Dutton:

¹⁹² José Antonio Pastor Cruz. El estructuralismo de Lévi-Strauss. En Corrientes interpretativas de los mitos (Tesis). Facultad de Filosofía. Universidad de Valencia. España. 1998. Disponible en <https://www.uv.es/~japastor/mitos/t-indice.htm> (última consulta 07 de abril de 2021)

¹⁹³ *Ibidem*. p. 51

Las artes deben entenderse como una agrupación de rasgos – exhibición de habilidades, placer, imaginación, emoción, etc.- que normalmente nos permiten identificar los objetos de arte y las actuaciones artísticas de distintas culturas a lo largo de la historia. Estas características forman parte de la vida humana y surgen de manera espontánea cuando se inventan o se adaptan las expresiones artísticas, tanto si su finalidad es didáctica o lúdica¹⁹⁴.

Para Dutton, el instinto artístico propiamente dicho no es un único impulso genético parecido al del gusto por lo dulce, sino una compleja amalgama de impulsos –instintos subsidiarios, por llamarlos de algún modo- que requieren respuestas al entorno natural, a las amenazas y las oportunidades que plantea la vida, el increíble atractivo de los colores o los sonidos, la condición social, los acertijos intelectuales, las dificultades técnicas extremas, los intereses eróticos, e incluso el precio elevado. De hecho, el autor sostiene que no existe motivo alguno para pensar que esta concatenación desordenada de impulsos, placeres y capacidades pueda acabar formando un impecable sistema racional¹⁹⁵.

Ahora bien, a lo anterior es importante agregar un comentario que, a nuestro parecer, es necesario contrastar con la propuesta de Dussel sobre la *aisthesis* natural-animal. Dutton expone que si bien los animales construyen objetos espectaculares y se comportan de un modo sorprendente, no es posible decir que los animales creen arte.

Recurrir a los instintos animales para compararlos con las actividades humanas puede ser una forma adecuada de mostrar la amplia continuidad de la vida tal como Darwin la entendía. Pero también puede ser una estrategia retórica para reducir la dimensión humana, desmerecer la creación humana con respecto a otras para compararla con algo más sencillo y animal [...] Es la evolución – en especial la evolución de la imaginación y el intelecto- lo que nos permite trascender nuestra parte animal¹⁹⁶

Si bien estamos de acuerdo en la afirmación que hace Dutton sobre la distinción que debe hacerse entre un “arte” humano y un “no-arte” animal, consideramos, tal como señala Dussel en sus *7 hipótesis para una estética de la liberación*, que la *aisthesis* natural, como una primer forma de sensibilidad en el ser vivo, es ya un reconocimiento de gran peso para comprender la esencia universal, natural, evolutiva, de la producción y disfrute de lo que llamamos “arte”. Sin embargo, estamos de acuerdo con Dutton, al sostener que ha llegado el

¹⁹⁴ Dutton, Ob, Cit. p. 17

¹⁹⁵ Ibídem p. 20

¹⁹⁶ Ibídem. p. 24

momento de volver a analizar, desde una perspectiva lo más amplia posible, en qué consiste eso que conocemos como “el placer” y el logro estético”.

Regresando a la noción de “arte” desde la estética evolucionaria, Dutton nos dice que si bien el “arte” es una palabra cuya historia y caprichos pueden convertirse en materias útiles de estudio, en realidad ese tipo de estudios no están directamente relacionados con los numerosos fenómenos que podemos analizar al ampliar la atención del concepto del arte como una categoría universal. De ahí que el filósofo agregue, que si bien las teorías estéticas pueden reclamar la universalidad, lo normal es que se vean condicionadas por cuestiones estéticas y debates sobre la época que les ha tocado vivir. Por ejemplo, Platón y Aristóteles se vieron abocados a explicar el arte griego de su tiempo y a relacionar la estética con su metafísica general y las teorías del valor. David Hume, y, sobre todo Immanuel Kant, exploraron las complejidades emergentes de las tradiciones de las *bellas artes* del siglo XVIII. Clive Bell y R.G. Collingwood defendieron las prácticas de vanguardia como el “neoimpresionismo”. Arthur Danto se enfocó en los acertijos minimalistas y los objetos indiscernibles artísticamente, como los lienzos negros de Ad Reinhardt o las cajas de Brillo de Andy Warhol. Lo que todo esto nos deja ver en última instancia, es que a medida que las formas artísticas y las técnicas cambian y se desarrollan, a medida que las modas artísticas florecen o se desvanecen, la teoría del arte también avanza poco a poco alterando su enfoque y cambiando sus valores con el paso del tiempo¹⁹⁷.

[...] los pensadores que aman la belleza de la naturaleza, o que caen bajo el hechizo de un género o una cultura particulares, suelen generalizar a partir de sus sentimientos y su experiencia particular [...] esto debería invitarnos al escepticismo. Las explicaciones generales extrapoladas de un entusiasmo personal limitado nos pueden convencer siempre que nos concentremos en los ejemplos que ofrecen los teóricos; [pero] a menudo fracasan cuando se aplican a una gama más amplia de arte [...] En la historia de la filosofía del arte, éste ha sido un obstáculo tenaz hacia la comprensión.¹⁹⁸

Sin duda compartimos esta postura de Dutton sobre los obstáculos que implican la generalización de un determinado sistema de valores centrado en una determinada forma social-cultural de experimentar y crear lo que se conoce como “arte”, sin embargo, al igual

¹⁹⁷ *Ibidem* p. 75

¹⁹⁸ *Ibidem* pp. 75-76

que defiende el mismo autor “aunque no exista “una sola manera” de ser una obra de arte, ello no significa que su opuesto, su “multiplicidad”, sea tan numeroso que no pueda especificarse, incluso cuando el dominio al cual se refiere sea tan irregular y multifacético como el del arte”¹⁹⁹. Retomando este mismo cuestionamiento, Davis apunta que desde los enfoques teóricos tradicionalistas “uno podría dudar de que el arte sea definible”, y es que como retoma en su crítica a Morris Weitz sobre la imposibilidad de una definición del arte: “Weitz también sostiene que las definiciones se aplican solo a conceptos cerrados e inalterables y que el arte, con su futuro cambiante e impredecible, no se puede definir”²⁰⁰. Para Davis dicha afirmación no es convincente, pues haciendo una lógica analogía, expone cómo “la clase de comidas que he comido sigue creciendo y, a veces, incluye casos nuevos e inusuales, pero lo que cambia es la membresía de la clase, no sus características definitorias”²⁰¹. Para Davis, lo que sigue de esta analogía, no es que el arte sea indefinible, sino más bien, que las propiedades que lo definen en la actualidad, así como las metodologías utilizadas para su estudio, no son las adecuadas.

Una posible salida a esas restringidas concepciones del arte nos la presenta Dutton en su propuesta sobre los “doce universales del arte”, los cuales, como veremos en nuestro próximo apartado, pretenden enriquecer la filosofía del arte tradicionalista, al comenzar a tratar al arte como un campo de actividades, objetos y experiencias que aparecen de manera natural en la vida humana. De acuerdo con el autor, este enfoque puede entenderse como “naturalista”, siendo así no porque esté impulsado por la biología, sino porque depende de persistentes pautas transculturales de conducta y discurso; específicamente de la creación, experimentación y valoración de las “obras de arte” fuera de las restricciones de la estética euro-occidental en la cual se basa nuestro sistema de valoración del arte actual²⁰².

2.3.2 Algunas propuestas de universales en el arte desde la teoría evolucionista para la incorporación de expresiones artísticas no occidentales en el campo del arte y la teoría estética (Denis Dutton + Cinthya Quintero; Ana Cristina Vélez y Ellen Dissanayake)

Una vez que hemos expuesto la manera de entender al “arte” desde la ciencia estética evolucionaria o teoría evolucionista del arte, exponemos a continuación las propuestas

¹⁹⁹ *Ibidem* pp.78-79

²⁰⁰ Stephen Davis. 2013. *Ob. Cit* p.214.

²⁰¹ *Ídem*.

²⁰² *Ibidem* p.78

teóricas de algunos autores que proponen una salida a las restringidas y en muchos casos exclusionistas concepciones sobre el “arte”. Estos autores, a quienes ya hemos hecho referencia con anterioridad, nos presentan los rasgos comunes entre culturas y sociedades a la hora de experimentar y/o crear un tipo de expresión artística.

Derivado de sus profundos análisis sobre los criterios artísticos o características del comportamiento artístico en el ser humano, Denis Dutton, Cinthya Quintero, Ana Cristina Vélez y Ellen Dissanayake, nos proponen algunos criterios que nos permitan incorporar expresiones artística no occidentales en el campo del arte y la teoría del arte, de ahí que consideremos a dichas propuestas como ejes centrales para el análisis de nuestro caso de estudio en particular, y de gran relevancia a la hora de proponer la construcción de un *nuevo sistema de valoración de las artes*.

2.3.2.1 Denis Dutton + Cinthya Quintero

Los rasgos transculturales característicos de las artes que propone Dutton son doce. Algunos de estos elementos destacan las características de las obras de arte; otros, las cualidades de la experiencia del arte. En general, estos criterios pretenden ofrecer una base neutral para la especulación teórica, sin embargo, aunque su autor describe este listado como “inclusivo” por su manera de referirse a las artes de muchas culturas y épocas históricas, no por ello se trata de un listado restrictivo y cerrado. De hecho el mismo Dutton señala que si bien lo que este listado pretende reflejar es el enorme reino de experiencias humanas que las personas suelen identificar como “artísticas”, las formulaciones precisas y las definiciones rigurosas no sirven de mucho para captar el significado del arte entre culturas, de modo que el autor señala que estos “doce universales” pueden ser ampliados o modificados en la medida que su aplicación en diversas expresiones artísticas puedan ser corroborados.

Algunas notas que hay que hacer sobre el listado, es que dada la existencia de una amplia variedad de casos marginales, por “arte” o “artes”, el autor entiende “artefactos” es decir: esculturas, pinturas y objetos decorativos, como las herramientas o el cuerpo humano, además de las partituras y los textos considerados objetos; así como las actuaciones donde encontramos al baile, la música, la composición y la enumeración de historias. Además hay que señalar que a veces cuando habla sobre “arte”, se centra en actos de creación o también

en los objetos creados; o bien, en otras ocasiones se refiere a la experiencia que provocan ciertos objetos. De manera general, la lista ofrece las características fundamentales del “arte” considerado una categoría universal y transcultural²⁰³.

Finalmente, antes de comenzar con la enumeración de estos doce universales del arte, debemos señalar que, al tratarse de un teórico de formación y cultura norteamericana, Cinthya Quintero en su análisis crítico *Estética y arte como categorías transculturales: consideraciones para una crítica de la artesanía indígena* ofrece algunos comentarios importantes sobre determinadas características que parecieran no poder escapar del filtro de la filosofía occidental del arte por parte de Dutton y que, por ende, ella propone modificar en función de un planteamiento más abarcante a las manifestaciones artísticas de nuestras culturas latinoamericanas, de modo que en esta descripción del listado, añadimos también los apuntes que nos parecen relevantes de Quintero.

2.3.2.1.a Placer directo. Dutton nos dice que el objeto artístico, entendido éste desde una historia narrativa, una obra de artesanía o una actuación visual o auditiva, etc., se valora como *una fuente de placer inmediato en sí mismo, y no esencialmente por su utilidad a la hora de producir algo más que sea también útil o placentero*. Esta cualidad del placer de la belleza (o “placer estético”), puede derivar del análisis de distintas fuentes: un color puro y profundamente saturado (que puede resultar agradable a la vista); el captar la coherencia detallada de una historia con un argumento denso; la forma y la técnica de una pintura paisajística; las modulaciones armónicas sorprendidas y la aceleración rítmica en la música, etc. Aquí, nos dice Dutton, *lo más importante es el hecho de que el disfrute de la belleza artística suele provenir de distintas capas de placer distinguibles entre sí que se experimentan simultáneamente*. Estas experiencias superpuestas ganarán en efectividad cuando los placeres separables se relacionen de un modo coherente entre sí o cuando interactúen; de modo que este placer es estético cuando se deriva de la experiencia del arte, pero no puede decirse que es ajeno a otros ámbitos de la vida²⁰⁴

En su análisis crítico de este primer criterio, Cinthya Quintero señala que, a pesar de que Dutton nos habla de placer, esta cualidad puede ser una entre tantas que la obra suscite

²⁰³ *Ibíd*em p.79

²⁰⁴ *Ibíd*em p.79-80

en el espectador, de manera que ella advierte, que la experiencia estética, en su fin de afectar al receptor, desatará en él una gama de posibilidades emocionales entre las cuales, el placer es apenas uno de los pilares a través de los cuales el arte capta y refuerza la atención del público “*cuando hablamos de placer, no necesariamente nos encontramos frente al problema de la belleza formal, material, pues el goce ante una pieza puede provenir de la resolución de complejos procesos intelectuales o de retar las convenciones de la percepción estética*”²⁰⁵.

2.3.2.1.b Habilidad y virtuosismo. Para Dutton la creación del objeto o de la actuación artística *requiere y demuestra la ejecución de unas habilidades especializadas*. Por ello señala que en algunas sociedades, estas habilidades se asimilan a una tradición de aprendizaje, mientras que en otras pueden adquirirse de forma innata si alguien considera que se da “maña” para ellas. Siguiendo con esta idea, el autor nos dice que cuando casi todos los miembros de una cultura adquieren una habilidad, como los cantos o los bailes comunitarios en algunas tribus, aún ahí sigue habiendo algunos *individuos que destacan en virtud de su talento especial para esta actividad*. A esto añade que la admiración que despierta esa habilidad no es sólo intelectual; pues la pericia que muestran al ejecutarla puede generar en el espectador una clase de asombro, nostalgia, admiración u otro sentimiento que provoque cierto movimiento emocional: “la demostración de una habilidad es uno de los placeres más profundamente conmovedores y agradables del arte [...] La pericia es una fuente de placer y admiración en casi todos los ámbitos de la actividad humana”²⁰⁶.

Sobre la descripción anterior, Quintero nos va a decir que si bien las demostraciones de virtuosismo y de habilidades extraordinarias son algunas de las fuentes de placer más grandes que posee el ser humano en casi cualquier circunstancia de la vida. Sin embargo, para el caso del arte estas habilidades hacen parte de una especialización que por lo general, es de orden técnico. Retomando a la antropóloga, Ellen Disanayake, Quintero considera valiosa la lista de Dutton aunque pone en evidencia la dificultad de los conceptos establecidos por el autor, pues señala que muchos de ellos aplican no solo para el arte sino para la vida cotidiana. Por tal razón la autora insiste, igual que Disanayake, que *la propuesta conceptual*

²⁰⁵ Cinthya Quintero. Ob. Cit. p. 90

²⁰⁶ Dutton, Ob. Cit. pp.80-81

de Dutton, a propósito de la habilidad y el virtuosismo, puede ser mejor entendido si se retoma el concepto de Dissanayake: “*making special*” o “*hacer especial*”. Para Dissanayake, el comportamiento humano que busca “hacer especial” un objeto, acto u otra cosa, no se restringe de manera tajante a la noción de belleza y alarde, sino que se suma a otros como la destreza, y el alto costo, todos ellos, elementos necesarios para el reconocimiento de una actividad extraordinaria como es el arte. De hecho, Quintero nos recuerda que entre los elementos característico de ese “hacer especial” para Dissanayake, entre los más destacados está la técnica, entendida como el debido proceso para la exitosa realización de cualquier actividad artística y que adquiere preponderancia en el arte precisamente porque demuestra habilidad en quien lo realiza²⁰⁷

2.3.2.1.c Estilo. De acuerdo con Dutton, *los objetos y las actuaciones en todas las formas artísticas se realizan siguiendo unos estilos reconocibles, según unas normas relativas a la forma, la composición y la expresión.* En este sentido, el estilo puede ofrecer un trasfondo estable, predecible y “normal” según el cual los artistas pueden crear elementos de novedad y una sorpresa expresiva. Al respecto el autor señala que *el estilo, puede ser tanto el resultado de una cultura o una familia, así como el invento de una persona.* Por otra parte también nos dice que los cambios de estilo implican una apropiación y una alteración repentina, así como una evolución lenta. “La rigidez o adaptabilidad [...] puede variar tanto en las culturas no occidentales y tribales como en las historias de las civilizaciones alfabetizadas: algunos objetos y actuaciones, especialmente las que implican la presencia de ritos sagrados, están muy vinculadas a una tradición [...] mientras que otros están abiertos a la variación interpretativa y creativa de naturaleza individualista”²⁰⁸. Así pues, Dutton señala que son muy pocas las artes históricas que no permiten un alejamiento creativo de un estilo establecido. De hecho afirma, que si no se permitiera ningún tipo de variación se cuestionaría la condición artística de una actividad estilizada. “Algunos escritores han tratado el estilo como una prisión metafórica para los artistas, puesto que traza los límites de la forma y el contenido [...] Los estilos pueden oprimir a los artistas, pero a menudo los liberan”²⁰⁹.

²⁰⁷ Quintero, Ob Cit. p.91

²⁰⁸ Dutton, Ob. Cit. p.81

²⁰⁹ *Ibidem.* p.82

Ahora bien, tomando en cuenta lo dicho por Dutton, Cinthya Quintero nos hace un apunte significativo. Ella dice que la noción de estilo desde la estética clásica, ha estado históricamente asociado a la figura del genio o de la individualidad expresiva; y que por lo general, el estilo es un referente dentro de la producción artística de una época que puede ser estable durante un periodo de tiempo, como puede que también sea víctima de críticas y rechazos que permiten la transformación y cambio de un paradigma estilístico a otro. Sin embargo, ella nos dice que, *aunque el estilo puede ser estable, goza de estarse nutriendo de otros referentes y readaptándose a los necesarios cambios de una sociedad; por ello le interesa enfatizar que aunque el estilo pueda ser una manifestación personal, también puede suceder gracias a una colectividad como es el caso de las vanguardias europeas, o bien como en las tribus indígenas, en donde se plantean una serie de directrices que vinculan un contenido determinado, motivo por el que se hace regular el uso de ciertos motivos expresivos*²¹⁰.

2.3.2.1.d Novedad y creatividad. Para Dutton el arte se valora y se alaba por su novedad, creatividad, originalidad y capacidad de sorprender al público. Es por ello que para él, la creatividad implica tanto la función captadora de atención que tiene el arte, como la capacidad quizá menos sorprendente del artista de explorar las posibilidades más profundas de un medio o un tema. De acuerdo con el filósofo, la cualidad impredecible del arte creativo, su novedad, va en contra de la cualidad predecible del estilo convencional o de su tipo formal, añadiendo además que tanto la creatividad como la novedad, son un espacio de individualidad o de genio artístico, por lo que se refieren a un aspecto del arte que no está regido por normas ni rutinas, sino más bien a *un “talento imaginativo” que se valora en el arte según su capacidad para exhibir creatividad*²¹¹.

Para Quintero la definición de creatividad que nos ofrece Dutton parece seguir anclada en las consideraciones occidentales del arte (nosotros coincidimos con ella), pues éste le da gran importancia a la noción de genio e individualidad. *De acuerdo con Quintero, en el caso de determinadas sociedades aborígenes, este aspecto podría ser problemático, pues la expresión artística es un reflejo, más que de valores individuales, de convenciones*

²¹⁰ Quintero, Ob. Cit. p.92

²¹¹ Dutton Ob. Cit. p.82

colectivas que se actualizan por medio de las capacidades de los sujetos que las ejecutan, de manera que, probablemente ante una manifestación en extremo desfasada de los referentes de la tradición, pueda existir una actitud de desinterés o desagrado, aunque tampoco deberíamos ser tajantes con esta visión. Ella nos dice que ante una serie de obras de cualquier tribu, buscar un distintivo individual puede ser difícil además de inocuo y para justificar este señalamiento recurre a Julius Moravcsik, quien sostiene que “en algunos contextos el artista es típicamente anónimo y en algunas producciones artísticas individuales y colectivas no se encuentra demarcado”²¹².

2.3.2.1.e Crítica. De acuerdo con Dutton, “allí donde se encuentren las formas artísticas, existen junto, una especie de *lenguaje crítico sobre el juicio y la apreciación* que puede ser sencillo o más complejo”²¹³. Para nuestro autor, lo anterior *incluye la jerga de los productores de arte, el discurso público de los críticos y la conversación valorativa de las audiencias. También toma en cuenta la crítica profesional, incluido el discurso académico* cuando es valorativo, así como la evaluación elaborada por una audiencia más amplia.

Sobre lo anterior, nos indica Quintero, *hay que tomar en cuenta que la noción de crítica, en función de una mirada transcultural del concepto, debe repensar su acepción clásica en la que ésta es una tarea exclusiva de un público especializado y entrenado; por ello cuando Dutton dice que “allí donde se encuentren las formas artísticas, existen junto una especie de lenguaje crítico [...]”, no debemos suponer que se trata de alguna especie extraña o rebuscada del lenguaje* para referirnos a las experiencias básicas que tenemos ante una obra y que nos conectan con su ser artístico²¹⁴. *Dado que la noción de crítica es un concepto demasiado elaborado y pretensioso a la luz de un área profesionalizada que no aparece representada en todos los grupos humanos, Quintero señala que es mejor abogar por el uso de una noción más amplia como lo es un “juicio de valor” asociado a la tarea sensible del espectador que es capaz de emitir una calificación casi inmediata ante una determinada experiencia estética*²¹⁵.

²¹² Quintero, Ob. Cit. p.93

²¹³ Dutton, Ob. Cit. p.83

²¹⁴ Quintero, Ob. Cit. p.94

²¹⁵ *Ibidem.* p. 95

2.3.2.1.f Representación. Dutton nos dice que *los objetos de arte, representan o imitan*, en diversos y amplios grados de naturalismo, experiencias reales e imaginarias del mundo. Al respecto hay que decir que *Dutton nos habla del placer de la representación en tres dimensiones: el placer por el detalle y el carácter imitativo de una obra, el placer por la habilidad y el placer por el contenido o tema representado*²¹⁶.

Tomando esto en cuenta, Quintero nos va a señalar que *debemos tener en cuenta que en la tarea de re-presentar, o volver a presentar el mundo, existen otras vías de acceso, como las utilizadas por las comunidades indígenas y aquellas empleadas por nuestros ancestros paleolíticos: el trabajo pictórico abstracto y de orden simbólico*. Para defender esta postura, Quintero recurre nuevamente a Moravcsik, quien aporta a la discusión de este problema que *“la representación es un logro en el que podemos tener éxito en mayor o menor grado; por tanto debe ser vista en el contexto de distintos niveles de habilidad, técnicas disponibles y medios tecnológicos sin una reunión mínima de estándar. Necesitamos considerar también las dependencias y convenciones culturales”*²¹⁷. Por ello para la autora, es pertinente reconocer como valiosos los medios de representación adoptados por cada una de las sociedades que queramos abordar desde su trabajo artístico²¹⁸.

2.3.2.1.g Foco especial. Para Dutton, *las obras de arte y las actuaciones artísticas tienden a quedar excluidas de la vida común, y conforman un foco separado y llamativo de experiencia*. Para el filósofo, muchos factores pueden contribuir a la sensación de que la obra de arte, o un evento artístico, *es un objeto de atención singular que debe apreciarse como algo fuera de la corriente mundana de experiencia y actividad*. No obstante, señala que el marco de la presentación no es el único factor que nos induce a crear una sensación de “especialidad”, sino que es precisamente parte de la naturaleza del arte, exigir una atención especial²¹⁹.

²¹⁶ Dutton, Ob. Cit. pp.83-84

²¹⁷ Moravcsik en Quintero, Ob. Cit. p.95

²¹⁸ Quintero Ob Cit. pp. 95-96

²¹⁹ Dutton, Ob. Cit. p.84

Sobre lo anterior, Quintero retoma nuevamente de Dissanayake *el concepto de “hacer especial”*, señalando que esta característica *es uno de los elementos a través de los cuales podemos identificar que estamos frente a una obra de arte.*

Dutton, como buen lector y discípulo de la antropóloga norteamericana [...] rescata el mismo concepto pero con el nombre de Foco especial: “Las obras de arte y las actuaciones artísticas tienden a quedar excluidas de la vida común, y conforman un foco separado y llamativo de experiencia. En todas las culturas conocidas, el arte implica lo que la teórica del arte Ellen Dissanayake denomina “hacer especial” [...] la sensación de la obra de arte o un evento artístico, es un objeto de atención singular que debe apreciarse como algo fuera de la corriente mundana de experiencia y actividad²²⁰.

2.3.2.1.h Individualidad expresiva. Nos dice Dutton que en el terreno de las artes, *la demanda de individualidad expresiva parece surgir de forma inevitable*; es decir, lo asume como un aspecto transcultural en toda sociedad. De hecho para el filósofo, *es falsa la afirmación de que la individualidad artística es una construcción occidental que no se encuentra en las culturas tribales y no occidentales*, pues considera que *el potencial para expresar una personalidad individual suele estar latente en las prácticas artísticas*, tanto si esa expresión se alcanza en su totalidad como si no, en toda cultura. Un ejemplo de ello nos lo da al hablar de las tallas tradicionales en Nueva Guinea, las cuales señala, no se firmaban. Para el autor, este dato podría apenas sorprendernos de una cultura no alfabetizada de pequeños asentamientos en los que las interacciones sociales se realizan mayoritariamente cara a cara y donde todo el mundo sabe quiénes son los mejores tallistas, por lo que conocen sus obras sin necesidad de autenticarlas. Sin embargo termina señalando que ese talento individual y la personalidad expresiva, son aspectos que se respetan en Nueva Guinea al igual que en otras culturas de distintas partes del mundo²²¹.

Sobre los argumentos anteriores, *Quintero nos dice que a pesar de lo señalado por Dutton, la individualidad expresiva es un aspecto que no debe ser tomado como obligatorio en todas las sociedades. Sin embargo, esto no significa tampoco que las sociedades tribales, por ejemplo, no reconozcan cuando alguno de sus integrantes se expresa de forma singular, pero le parece pertinente aclarar que cuando hablamos de “sociedades tribales”, el factor*

²²⁰ Quintero. Ob. Cit. p.96

²²¹ Dutton. Ob Cit. p.85

tradicional y comunitario de la expresión artística es determinante, pues éste sirve como refuerzo de lazos sociales e identitarios que forman parte importante e incluso determinante de sus significados sociales²²².

2.3.2.1.i Saturación emocional. Para Dutton, *la experiencia de las obras de arte está repleta de emoción, aunque ésta se manifieste de muy diversas maneras* (la psicología empírica define siete tipos básicos de emoción: miedo, alegría, tristeza, ira, desagrado, desprecio y sorpresa.). El filósofo nos dice que, a grandes rasgos, la emoción en el arte consta de dos tipologías: el hecho de fundirse (o confundirse) en la experiencia y el que ésta se distinga analíticamente al mismo tiempo. En otras palabras, *las obras de arte pueden estar impregnadas de un claro sabor o tono emocional (por parte de quien las crea o ejecuta), que difiere de las emociones provocadas por el contenido representado*. Aclarando que esta segunda clase de emoción personificada o expresada, se relaciona con la primera, pero no se rige necesariamente por ella²²³.

2.3.2.1.j Desafío intelectual. De acuerdo con Dutton, *las obras de arte tienden a diseñarse de un modo que utilicen una variedad de capacidades humanas perceptivas e intelectuales e todo su esplendor* “el ejercicio entero de las aptitudes mentales es en sí mismo una fuente de placer estético”²²⁴. De hecho, para el autor, *las mejores obras de arte van más allá de los límites de lo común, aunque más tarde añadirá que “incluso las obras que son sencillas en cierto nivel [...] pueden rehusar una explicación sencilla y reportar placer a la hora de dilucidar sus complejas dimensiones históricas o interpretativas”*²²⁵.

2.3.2.1.k Las tradiciones y las instituciones del arte. De acuerdo con Dutton, *las obras de arte de cualquier civilización adquieren legitimidad por medio del contacto que estas posean con la historia y tradiciones artísticas de sus pueblos*. De hecho nos dice que casi todas las actividades sociales organizadas se construyen sobre *un telón de fondo de tradiciones, costumbres y demandas históricas e institucionales*. Esta afirmación no es única de Dutton, varios otros filósofos y teóricos del arte como Jerrold Levinson, Arthur Danto y George Dickie concuerdan con lo que se ha llamado “teoría institucional del arte”: “las obras de arte

²²² Quintero, Ob. Cit. p. 97

²²³ Dutton Ob Cit. p.86

²²⁴ Ibídem. p. 87

²²⁵ Ídem.

extraen su significado por el hecho de producirse en un mundo del arte en lo que básicamente son unas instituciones artísticas que también son construcciones sociales”²²⁶.

2.3.2.1.1 La experiencia imaginativa. Para Dutton esta es quizá la característica más importante de su lista. Aunque como veremos con Quintero, también puede ser una de las más controversiales del autor.

Dutton considera que *los objetos de arte ofrecen esencialmente una experiencia imaginativa tanto para los productores como para el público*. “Una talla de mármol puede representar a un animal de forma realista, pero como obra de arte escultural se convierte en un objeto imaginativo. Lo mismo puede decirse de una historia bien contada [...] los bailes populares alrededor de una fogata [...]”²²⁷. Así pues, para Dutton, *toda forma de arte ocurre en un “mundo de fantasía”, siendo esto aplicable tanto a las artes no imitativas y abstractas como a las artes figurativas*.

Como señalábamos anteriormente, Quintero considera que en la propuesta que Dutton hace en este apartado, existen ciertos aspectos que se le pueden debatir. Si bien Quintero concuerda con la primera parte de la propuesta de Dutton, señalada por nosotros arriba, ella critica la segunda parte del argumento:

Partiendo del supuesto imaginativo del arte, [Dutton] hace la conexión con el entendido kantiano en el que las obras de arte pasan por el libre juego de la imaginación que nos lleva a una apreciación sometida a lo que el autor ha llamado “contemplación desinteresada” [...] la reflexión de Dutton toma un camino poco adecuado para la apreciación transcultural del arte [...] la condición utilitaria del arte, frente a la versión de la “contemplación desinteresada” kantiana ha sido debatida y criticada insistentemente desde varias perspectivas [...]”²²⁸

Con el fin de hacer “justicia” a la función adaptativa del arte planteada por la estética evolucionaria, *Quintero señala que debemos entender que la actividad artística se encuentra íntimamente relacionada con las dimensiones vitales y por ello prácticas de la vida del ser humano, descartando por completo esa noción de una “contemplación desinteresada” planteada por el filósofo norteamericano*.

²²⁶ Dutton, Ob. Cit. p. 87-88

²²⁷ Ibídem p.89

²²⁸ Quintero. Ob. Cit. p.100

2.3.2.2 Ana Cristina Vélez

Continuando con las propuestas sobre los rasgos transculturales en el arte o “universales del arte” desde la teoría evolucionista, abordamos a continuación los apuntes que realiza Ana Cristina Vélez en *Homo artisticus. Una perspectiva biológico-evolutiva*. En dicha obra, la autora recopila y critica las propuestas de distintos teóricos evolucionistas del arte como son Dutton, Dissanayake, Miller, Anderson e incluso el mismo Darwin, para sustentar, al igual que hemos estado viendo, la necesidad de replantear al arte como una conducta humana innata. Particularmente, la autora plantea analizar al arte desde una concepción biológica, y defiende la tesis de que “no sólo lo anatómico, sino también las conductas o comportamientos han evolucionado siguiendo un proceso en que se seleccionan aquellas características que repercuten positivamente en la supervivencia de los organismos y, con ellos, los genes que aportan”²²⁹. Aunado a esto, también sostiene que existen comportamientos universales propios de la especie humana entre los que destacan aquellos concernientes a las artes: “Hacemos arte o tenemos comportamientos artísticos, como el decorar los cuerpos y embellecer los utensilios, mucho antes de ser *sapiens* [...] todas las culturas sin importar la época ni la ubicación geográfica, hacen arte y distinguen lo artístico de lo no artístico. Lo que sí varía enormemente son las formas que adopta tal comportamiento”²³⁰. Siguiendo esta última mención de Vélez sobre la variedad de formas que adopta el comportamiento artístico, podemos ir confirmando nuestra postura sobre ver a la artesanía, no como algo distinto al arte euro-occidental, sino como el mismo arte, pero con otra forma de manifestarse dado el sesgo cultural que le ha impreso nuestra propia cultura.

Ahora bien, teniendo en cuenta lo anterior, la autora realiza un “repaso a vuelo de pájaro” por las diversas concepciones que a lo largo de la historia euro-occidental, se le ha dado al “arte” (arte occidentalizado). Iniciando con Platón y Aristóteles, pasando por Da Vinci, Diderot, Kant, Hegel, Schelling, Nietzsche, Baudelaire, Tolstoi, para terminar con Danto, Dickie, Carroll, Levinson, entre otros. Derivado de ello, la autora plantea que, pese a que tratar de unificar los conceptos empleados por los estetas mencionados, es casi imposible por tratarse de autores de épocas, lugares, idiomas y concepciones distintas que llevan a

²²⁹ Ana Cristina Vélez. Ob. Cit., p.xx

²³⁰ *Ibidem*. p.xix

encontrarnos con interminables “duelos filosóficos”, existe detrás de todo ello algo sumamente valioso: nos sirven, sin pretenderlo, para señalar algunos de los universales del arte.

Para nuestra autora, “la ciencia puede ser un camino acertado para ahondar en la comprensión del fenómeno estético” y es que defiende que, así como aplicamos la metodología científica para entender nuestro cuerpo, también podemos usarla para comprender una de sus funciones: el comportamiento artístico. Si bien la autora señala que en éste existen componentes culturales, también los hay naturales o biológicos, pues, siguiendo al científico americano Edward O. Wilson en *On Human Nature* y *The Ants*, sostiene que “la cultura y la evolución humana han sido eventos paralelos”²³¹. Desde este “nuevo enfoque” para el estudio del arte, la autora pretenderá responder a preguntas como ¿por qué y para qué hacemos arte?, ¿cómo lo apreciamos y valoramos? y ¿existen en las diferentes culturas aspectos comunes a todos los artistas, características similares en los productos artísticos?. Precisamente esta última pregunta será a la que prestaremos mayor atención para el desarrollo de nuestra investigación, sin embargo, antes de pasar a exponer los aspectos comunes o universales del arte de Vélez, quisiéramos señalar que dentro de la descripción que realiza la autora sobre “El *Homo* que hace arte” (el artista), la autora expone los que para ella son las *bases biológicas del comportamiento artístico* (siguiendo el análisis de diversos teóricos como Ridley en *Nature via Nurture*).

De acuerdo con Vélez, existe un aspecto fundamental para entender al arte como comportamiento humano. Para desarrollar esto, la autora nos remite primeramente a lo que en disciplinas como la psicología, la antropología y la biología, se concibe como co-evolución entre genes y cultura: “La aparición de la cultura creó la presión para desarrollar un cerebro cada vez más grande con el que se pudiera socializar y adquirir más cultura. Así que ésta [la cultura], conjeturan algunos, evolucionó gradual y simultáneamente con el cerebro”²³². Ahora bien, ampliando su análisis sobre la convergencia entre genes y cultura para sustentar la universalidad del arte como comportamiento, ella sostiene que todos los seres humanos tenemos la predisposición y el gusto por lo artístico, aún pese a los sesgos

²³¹ *Ibidem.* p.9

²³² *Ibidem.* p 36

culturales que inherentemente surgen dada la propia adaptación del hombre en el medio que le rodea. Para explicar esto, la autora nos hace una analogía:

El aporte de la cultura [al arte como comportamiento universal] es inmenso; es, por así decirlo, el terreno, la calidad de la tierra donde cae la semilla. Si se posee talento [o el gusto] para la música y se nace en Valledupar [una región colombiana en la que la música ha sido protagonista], posiblemente se llegue a ser un gran acordeonista, mientras que si se nació en Alemania en el año 1600, habría terminado en clavicembalista. Así, la cultura propicia y estimula, pero también puede frenar, las tendencias genéticas del individuo²³³.

A lo anterior hay que añadir que, para la autora, haciendo nuevamente una analogía, la predisposición del hombre hacia el arte puede verse como “el software del arte”, el cual, al ser maleable, muestra variaciones notables al adaptarse a las formas particulares de cada individuo que lo ejecuta y aprecia en una cultura y un momento histórico determinado.

Ahora bien, una vez bosquejada la tendencia teórica de nuestra autora, pasaremos a desarrollar esos universales del arte, a partir de los *factores evolutivos fundamentales en la producción artística* que la autora propone siguiendo a Steven Mithen en *Arqueología de la mente*, como transculturales en el hombre, propios de ese *Homo artisticus*²³⁴. Al respecto hay que decir que si bien la autora plantea estos factores como distintivos de la producción artística en general, en realidad se limita únicamente al desarrollo de la “artisticidad” plástica-manual:

2.3.2.2.a Habilidad manual: De acuerdo con la autora, la habilidad en las manos que desarrolló el hombre a partir de su evolución físico-biológica, le permitió pasar de una función locomotora, al desarrollo de habilidades complejas que llegan hasta el desarrollo del lenguaje:

Las manos, creen algunos hoy día, son precursoras del lenguaje hablado. Los investigadores han propuesto la hipótesis, aún por verificar, de que el lenguaje empezó con signos hechos con ellas. Antes de dibujar sobre una superficie, las manos habían dibujado en el aire. Es interesante saber que en el lenguaje de signos de los sordomudos, los gestos de las manos permiten representar dos categorías distintas del mundo [...]²³⁵.

²³³ *Ibíd.* p.38

²³⁴ *Ibíd.* pp.110-111

²³⁵ *Ibíd.* p 111

De acuerdo con los análisis de Vélez, las manos desempeñaron un papel crucial en el desarrollo evolutivo del Homo Sapiens, no sólo en el arte, sino de manera general y primordial, en el desarrollo de la inteligencia del ser humano: “para fabricar una herramienta por primera vez es necesario disponer de un modelo interno de lo que se va a hacer, además de reconocer y escoger los materiales más adecuados, manipularlos, juntarlos y ubicarlos en la posición apropiada”²³⁶. Ahora bien, acercándose al desarrollo de productos artísticos, la autora reconoce que, una vez liberadas de las tareas locomotoras iniciales, las manos quedaron libres para fabricar y usar herramientas, pero también para manipular y embellecer objetos. De ahí que el desarrollo de la “habilidad manual” sea considerado por la autora, como uno de los *factores evolutivos fundamentales en la producción artística*.

2.3.2.2.b El desarrollo del dibujo. De acuerdo con Vélez, el desarrollo del dibujo resulta fundamental no sólo para el arte, sino como veíamos también con la habilidad manual en general, también lo es para el desarrollo intelectual del ser humano: “el dibujo merece una reflexión especial, pues antes de convertirse en arte, funciona como herramienta poderosa que ayuda a pensar”. Siguiendo los apuntes de la autora, tanto el dibujo como el modelado en arcilla, por ejemplo, permiten plasmar imágenes visuales por fuera de la mente, lo cual se relaciona con la capacidad de vincular ciertas ideas, con unos signos particulares (aspecto relacionado también con el lenguaje), “el dibujo facilita tareas intelectuales de tipo espacial, casi imposibles de realizar mentalmente [...]. El hecho de dibujar, modelar la arcilla, sin pensar todavía en hacer “arte”, implica que somos capaces de representar, de crear una realidad nueva, en que hacemos corresponder signos con sus significados para luego comunicar ideas”²³⁷. Así pues, para Vélez el poner imágenes en el mundo exterior a partir del dibujo, fue un paso de enormes consecuencias para la mente humana en su desarrollo evolutivo. Desde su perspectiva, se trata de un factor que puede ser vinculado al desarrollo de cualquier significado religioso o artístico que más adelante se les pueda otorgar.

2.3.2.2.c Capacidad simbólica. El tercer factor evolutivo que para Vélez resulta fundamental en la producción artística, es la capacidad de simbolizar, un factor que para la autora, siguiendo a E.H. Gombrich en *Arte e ilusión*, inicia con la habilidad de “completar”:

²³⁶ *Ibíd.* p 113

²³⁷ *Ibíd.* p. 113

“Completar es lo que hacemos cuando nos acostamos a mirar las nubes. Completamos mentalmente lo que haga falta para conformar caras o siluetas de animales. En las piezas talladas pudo ocurrir que, por ejemplo, una cabeza de caballo estaba esbozada en un pedazo de tronco de árbol o en un hueso a los cuales bastaba quitarles unos cuantos fragmentos para que ésta terminara de definirse”.

2.3.2.2.d Capacidad de representar. De acuerdo con Vélez, otro de los factores evolutivos para la producción artística se basa en la capacidad del cerebro para hacer las representaciones del mundo pertinentes a cada especie y codificarlas. De acuerdo con la autora, la explosión de la creatividad en el *Homo sapiens*, apareció cuando su cerebro fue capaz de combinar símbolos; y lo hizo gracias a subrutinas neuronales diseñadas ad hoc por la evolución mediante las cuales nos permiten recordar, reconocer objetos y resolver problemas. Así pues, el poder imaginar, manipular y combinar símbolos, le ha permitido al hombre la posibilidad de aplicar una nueva función a un objeto diseñado para otra función, potenciando así la inteligencia y expandiendo la cultura. Es por ello que para Vélez, “con estas habilidades, el hombre fue descubriendo que podía mejorar el mundo que lo rodeaba y hasta despertar emociones de manera artificial. A partir de entonces empieza la evolución cultural, que corre a velocidades muchísimo mayores que la biológica”²³⁸.

2.3.2.2.e Capacidad de imaginar y de crear. Podemos explicar este quinto factor evolutivo para la producción artística a partir de la siguiente cita: “Eso que hacemos con el cuerpo, y los cinco sentidos atentos, es lo que hace la mente cuando imagina. Imaginar es explorar mientras permanecemos quietos. Imaginar es un instinto y satisfacerlo produce placer”²³⁹. De acuerdo con Vélez, los actos creativos (entre ellos el arte), son el resultado del pensamiento divergente, de la capacidad de hacer variaciones, cambios y selecciones, como un juego.

2.3.2.2.f Capacidad de perfeccionar y de especializar. El sexto y último factor evolutivo que la autora identifica como necesario para la producción artística se basa en la inclinación del hombre a volver más complejos y sofisticados los talentos naturales; así como a explorar todas las posibilidades de cualquier habilidad que tengamos. De acuerdo con Vélez,

²³⁸ *Ibidem.* p.114

²³⁹ *Ibidem.* p.117

“Aplicamos a todas las habilidades humanas, nuestra actitud competitiva, la creatividad y la tendencia a la especialización”²⁴⁰. A dicho argumento, la autora señala que existen algunas actividades en las que es más fácil hacer despliegues de dominio para lograr efectos “bellos” que puedan ser perceptibles fácilmente. Un ejemplo, nos dice, es la capacidad de hacer herramientas que no sólo diseñamos, sino que además, decoramos. Para nuestra autora, la perfección, pese a ser un concepto relativo y sin bordes claros, puede relacionarse con la dificultad o el costo humano necesario para el logro deseado, de modo que para ella, la especialización es consecuencia de la tendencia a perfeccionar.

Ahora bien, Vélez añade a estos seis factores evolutivos para la producción artística, otras características, ahora propias del “*Homo que juzga el arte*” (el espectador de arte).

2.3.2.2.g Juzgar y comparar. De acuerdo con la autora, cuando nos llega un estímulo, de la complejidad y tipo que sea, la mente lo procesa. Ahora bien, dicho estímulo puede captar nuestra atención o ser desechado por ésta de inmediato, pero si nos interesa, pasa a ser comprendido y luego evaluado: se asocia con lo que tenemos en la memoria, se compara, contrasta y juzga, y muchas veces, genera emociones.

Ahora bien, restringiéndose al campo estético, Vélez realiza un apunte muy acertado siguiendo a Gombrich en *Ideales e ídolos*: “Ningún arte puede “agradar” a todos ni ser introducido a la fuerza en la boca de nadie. Basta con que sea fuente de placer y disfrute potenciales entre aquellos que han adquirido el gusto”²⁴¹. De acuerdo con la autora, si bien Gombrich menciona que dentro de las características fundamentales de los productos que llamamos *artísticos*, está la generación de algún tipo de disfrute que muchas veces necesita de la tradición y un cierto adiestramiento para ser ejecutados y apreciados, el ser humano llega al mundo dotado de adaptaciones psicológicas para evaluar el entorno con ciertos criterios estéticos, pues señala que el juicio estético, debió preceder al juicio intelectual en la evolución humana al ser fundamental, pues antes de incluso razonar, el saber elegir-evaluar adecuadamente el entorno natural en el que cada grupo se establecería, era vital.

²⁴⁰ *Ibidem.* p.119

²⁴¹ Gombrich en Vélez. *Ob .Cit.* p. 122

Específicamente la autora señala algunos rasgos cognitivos que el hombre prefiere al momento de juzgar o evaluar de manera general: “valoramos aspectos que son placenteros para nuestras capacidades cognitivas, como la *funcionalidad*, cierta *repetición*, el uso de *patrones*, la *continuidad*, la *claridad*, la elaboración de *variaciones* sobre un tema, el *contraste*, la *dificultad técnica*, el *equilibrio*, la *armonía*, la *proporción*, la *delicadeza* y la *resistencia* [como característica para la perdurabilidad]”²⁴².

Finalmente y siguiendo los apuntes anteriores, la autora pasa a señalarnos los *criterios naturales* que pueden identificarse con la *belleza*, tras identificarlos como característicos de los juicios estéticos tras el estudio de las propuestas teóricas de Edward O. Wilson, Steven Pinker, Jay Appleton, Stephen Kaplan, y otros autores que han realizado estudios sobre las respuestas de la mente ante estímulos cognitivos.

2.3.2.2.h Regularidad y decoración. De acuerdo con Vélez, respondemos con fuerza a las regularidades y patrones del mundo visual. De hecho, la autora sugiere que llegamos a sentir satisfacción cuando encontramos en el entorno, versiones claras y concentradas de características geométricas. Citando a Pinker, la autora anota: “las líneas rectas, las paralelas, las curvas suaves y los ángulos rectos son algunas de las propiedades no accidentales que el sistema visual busca [...]”²⁴³. Partiendo de dicho apunte, Vélez reflexiona sobre el “impulso de cubrir las superficies del mundo que nos rodea con motivos decorativos geométricos”, pues nos recuerda que la ornamentación ha estado presente desde el paleolítico hasta nuestros días, y se ha desarrollado a tal grado que en la historia encontramos referencias hacia ésta como “arte”. Siguiendo su análisis, la autora señala además, que la ornamentación a lo largo de la historia, suele estar caracterizada por la repetición de formas, la continuidad, el uso de reglas formales para su ejecución, así como ciertos principios de organización y equilibrio.

2.3.2.2.i El sentido del orden y de la estructura. Dado que la mente ha evolucionado dentro de la naturaleza, nos dice Vélez, ésta también ha evolucionado según sus leyes, las cuales en gran medida se basan en el orden y la regularidad de formas (por ejemplo, encontramos orden y patrones estructurados en los panales de abejas, pero también en las formas de las flores y plantas). Para la autora, el orden y la regularidad son importantes en todos los niveles de

²⁴² Ibídem. p. 125

²⁴³ S. Pinker en Vélez. Ob Cit. p. 173

percepción humana, pues nos ayudan a predecir las condiciones futuras y a prepararnos para enfrentarlas. Se trata pues, de una característica vinculada a la supervivencia, que permanece integrada a nuestros criterios naturales de la percepción de las cosas (sean de carácter artístico o no).

2.3.2.2.j. Proporción. Para Vélez, la relación entre proporción y belleza se encuentra ampliamente justificada no sólo por los teóricos del arte, sino también por los biólogos y otros científicos de la naturaleza quienes la han analizado como parte de unas “reglas matemáticas subyacentes del todo y sus partes en el mundo”. Dichas reglas fueron descritas a partir de lo que se conoce como la razón aurea, la secuencia de Fibonacci y otros algoritmos que fueron analizados por diversos científicos y artistas. La autora nos recuerda, por ejemplo, que en el Renacimiento, el matemático y monje boloñés Luca Paccioli, y el artista Leonardo Da Vinci, la denominaron la “divina proporción” por prevalecer en el mundo natural, y cuya fascinación les llevó a introducirla en el mundo cultural-artístico.

2.3.2.2.k Simetría. En palabras de Vélez, “los animales somos notablemente sensibles a la simetría, puesto que la carencia de ésta en los organismo es una muestra de enfermedad o de genes defectuosos.”²⁴⁴ De hecho, la autora señala que, mientras en el mundo natural los individuos más simétricos se desempeñan mejor, los ejemplares asimétricos tienen por lo regular menos descendientes y una vida más corta. De ahí que elija tomar la cita del biólogo Jay Phelan y la economista Terry Burnham que señala a la simetría como un “afrodisiaco natural”.

2.3.2.2.l El decorum, o lo justo. Nuestra autora señala que “un aspecto de la belleza, que nos legaron los romanos de la Antigüedad, fue el concepto de *decorum* o *aptum*, la adecuada relación entre el objeto y su propósito en la naturaleza, o la cualidad de ajustarse a un objetivo”²⁴⁵. Dado que la selección natural, adora la economía y la eficiencia, en la naturaleza casi todo parece “decoroso” y adecuado; función y forma están perfectamente relacionadas; sin embargo, también encontramos en ésta elementos que podrían parecer excesivos o

²⁴⁴ *Ibidem*. p. 182

²⁴⁵ *Ídem*.

desmesurados cuando se lucha por demostrar superioridad en belleza, fortaleza (moral o física), poder o riqueza.

2.3.2.2.m El ritmo (en la música y la danza). Para Vélez, tanto en la música, como en la danza, el ritmo funge como un criterio natural de belleza dado que se encuentra presente tanto en la acción más simple y vital como es la respiración, como en el sentido innato del ritmo que necesitamos para desplazarnos y coordinar nuestros movimientos. Específicamente en el caso del arte que se enmarca en la música y la danza, el ritmo de los movimientos o de los sonidos, son los articuladores esenciales de toda obra.

2.3.2.3 Ellen Dissanayake

Para cerrar con las propuestas sobre los “universales del arte” desde la teoría evolucionista, exponemos a continuación los apuntes de la teórica Ellen Dissanayake en *Homo aestheticus. Where Art comes from and why*²⁴⁶, obra que a nuestro juicio, puede ser considerada como una de las más completas, coherentes y acertadas sobre la viabilidad de la idea del arte como un comportamiento y una necesidad humana (por tanto universal y presente en toda sociedad contemporánea, pasada y futura).

A modo de resumir brevemente la teoría de Dissanayake, a la cual le hemos dedicado un espacio particular en el apartado “*Hacer especial (making especial) y evolución cultural en la práctica artística del arte occidentalizado y la artesanía*”, diremos que a nuestra autora le parece fundamental comenzar a reconocer que el arte es tan normal, natural y necesario como otras cosas que realiza la gente, así como también plantea la necesidad de abordarlo etológicamente, como un comportamiento. En palabras de la propia autora, su teoría, como la de Darwin (aquella sobre la selección natural y sexual), no pretende ser intrínsecamente “verdadera”, pero sí pretende que una gran cantidad de hechos y observaciones sean comprensibles de una manera que otras teorías sobre la naturaleza, el propósito y el valor del arte, hasta ahora no tienen²⁴⁷.

Dado que para Dissanayake, el establecer que los seres humanos necesitan universalmente al arte es una afirmación que, en última instancia es biológica, dicho

²⁴⁶ Ellen Dissanayake. 1995. Ob. Cit.

²⁴⁷ *Ibidem.* p. 38

reconocimiento nos brinda la oportunidad no sólo de explorar una nueva forma de comprender mejor al arte, sino que también nos permite comprender al arte como una parte natural de nosotros, y a nosotros como parte de la naturaleza²⁴⁸. Siguiendo los apuntes de la autora, veremos que la afirmación del arte como comportamiento humano, como una "necesidad" cuyo cumplimiento se siente bien, es algo que desde esta perspectiva permite comprender que su manifestación se lleva a cabo porque debió hacer que los humanos que la practicaban en sus orígenes remotos, sobrevivieran mejor de lo que lo hubiesen hecho sin él. Aunado a esto, la autora también sostiene que “no es propiedad exclusiva de unos pocos elegidos; más bien, como nadar o hacer el amor, el arte es un comportamiento potencialmente disponible para todos porque todos los seres humanos tenemos la predisposición para hacerlo”²⁴⁹; de modo que rechaza con dicha afirmación, la genérica concepción sobre el “artista” o “genio artístico” desde el sentido restringido utilizado por los críticos y filósofos del arte occidental. Finalmente, es importante destacar que para la autora, el comprender al arte como comportamiento, no se refiere a una actividad o comportamiento artístico específico como dibujar o bailar, sino más bien a un complejo conductual general que subyace a estos detalles: “hacer música, bailar, pintar, dramatizar, hablar poéticamente -las artes- pueden considerarse instancias o ejemplos de una predisposición conductual general, "una conducta del arte"²⁵⁰.

Ahora bien, como parte de los universales del arte que podemos encontrar en la propuesta de Dissanayake, hallamos que la autora hace alusión a elementos que apelan a los sentidos, en particular la visión y el oído, pero también a otros que estimulan a las facultades cognitivas. Específicamente la autora hace alusión a la repetición, los patrones, la continuidad, la claridad, la destreza, la elaboración o variación de un tema, el contraste, el equilibrio y la proporción, como elementos transculturales del arte. Ahora bien, dado que estos criterios ya han sido desarrollados en nuestro apartado anterior, cuando Ana Cristina Vélez, los retoma de nuestra autora, no ahondaremos nuevamente en ellos, pero sí quisiéramos ampliar algunos aspectos de éstos y otros que no han sido mencionados, con los apuntes de Dissanayake.

²⁴⁸ *Ibíd.* p. 34

²⁴⁹ *Ibíd.* pp.34-35

²⁵⁰ *Ibíd.* p.37

De acuerdo con la autora, las cualidades transculturales anteriormente señaladas, tienen que ver con la comprensión, el dominio y, por tanto, la seguridad del “saber hacer” algo, por lo que se reconocen como "buenas", cuando se utilizan fuera de un contexto utilitario, para *hacer algo especial*; fuera de lo ordinario o extra-ordinario²⁵¹.

2.3.2.3.a El hacer especial.

Para nuestra autora, más que una idea de “arte” (con toda su carga de connotaciones acumuladas de los últimos dos siglos), el comportamiento artístico en el hombre puede verse como un “*hacer especial*” algo que ha sido evolutiva o especial y culturalmente importante. De hecho para Dissanayake, el ímpetu de marcar como "especial" una expresión o artefacto, incluso nuestros cuerpos, es profundo y generalizado, pero a pesar de ello, no todas las cosas se hacen especiales y las que se eligen generalmente se hacen especiales por una razón:

El principal contexto evolutivo para el origen y desarrollo de las artes estuvo en las actividades relacionadas con la supervivencia. ... lo que se eligió para ser especial fue lo que se consideró importante: objetos y actividades que eran parte de ceremonias que tenían que ver con transiciones importantes, como el nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte; encontrar comida, asegurar la abundancia, asegurar la fertilidad de las mujeres y de la tierra; curar a los enfermos; ir a la guerra o resolver un conflicto; etcétera²⁵²

Al respecto, la autora señala que los elementos utilizados para hacer algo estéticamente especial, son normalmente, intrínsecamente agradables y gratificantes para los humanos y, por lo tanto, pueden llamarse "estéticos" o "proto-estéticos" incluso cuando ocurren naturalmente en contextos que nosotros identificamos como “no estéticos”. De ahí que para la autora, “estas características agradables son las que habrían sido seleccionadas en la evolución humana como indicadores de que algo es sano y bueno: por ejemplo, signos visuales de salud, apariencia y vitalidad como suavidad, brillo, colores cálidos o verdaderos, limpieza, delicadeza, o falta de imperfecciones y vigor, precisión y belleza de movimiento”²⁵³.

²⁵¹ *Ibíd.* pp.54-55

²⁵² *Ibíd.* p.61

²⁵³ *Ibíd.* p. 54

Así pues, el hacer que las cosas importantes (sean eventos u objetos, como herramientas, armas y transiciones de la vida) sean especiales, transformándolas de ordinarias en extra-ordinarias (a menudo en ceremonias rituales); y tener la capacidad de experimentar un estado emocional transformador o auto-trascendente ante éstas, son características que desde el enfoque de Dissanayake provocan un comportamiento naturalmente estético²⁵⁴.

Otros de los universales del arte que propone Dissanayake son: el dar estructura y orden a las cosas y prácticas artísticas a partir de la regularidad y previsibilidad de las formas; y la recurrencia en el despliegue de significados simbólicos.

2.3.2.3 b. Dar estructura y orden como propensiones naturales.

Para abordar esta característica, Dissanayake nos recuerda que las formas abstractas y geométricas se encuentran presentes en una gran diversidad de objetos y construcciones, alrededor del mundo y a lo largo de la historia. Tomando esto en cuenta, la autora señala que los humanos comparten con otros animales una preferencia por el orden en lugar del desorden, pues la regularidad y la previsibilidad son las formas en que podemos dar sentido a nuestro mundo. De ahí que para la autora, el entender o interpretar cualquier cosa significa, en esencia, que somos capaces de reconocer su estructura y orden²⁵⁵.

Al apunte anterior, la autora agrega, siguiendo al psicólogo y filósofo de la teoría de la Gestalt Rudolf Arnheim que, dado que “la simplicidad es el estado hacia el cual todas las configuraciones de fuerzas físicas y psicológicas tienden²⁵⁶”, la mente humana tiende naturalmente a aprehender el mundo como bien organizado. De hecho, retomando la cita del mismo Arnheim, Dissanayake nos trata de demostrar que "el arte, lejos de ser un lujo, es una herramienta biológicamente esencial"²⁵⁷.

2.3.2.3 c. El despliegue de significados simbólicos

Para Dissanayake, los símbolos son tan omnipresentes en las artes, y señala que no es sorprendente encontrar que la mayoría de los teóricos hayan dado por sentado, desde hace

²⁵⁴ *Ibídem* p. 71

²⁵⁵ *Ibídem*. pp. 80-81

²⁵⁶ Arnheim. 1986. en Dissanayale. Ob Cit. p. 82

²⁵⁷ Arnheim. 1966. en Dissanayale. Ob Cit. p. 82

tiempo, que el arte debe ser simbólico para ser arte. Si bien la autora no expone este criterio como determinante o restrictivo, sí considera que el arte requiere la capacidad de procesar y manipular símbolos: “Los prehistoriadores también, como he indicado, asumen con frecuencia que el arte comenzó cuando los humanos desarrollaron la capacidad de hacer y usar símbolos”²⁵⁸.

Concluyendo con nuestro apartado sobre las propuestas de algunos autores de la teoría evolucionista sobre los “universales en el arte” que nos permitirían la incorporación de expresiones artísticas no occidentales en el campo del arte y la teoría estética, como es el caso de las artesanías, desde nuestro enfoque particular, debemos decir que los listados aquí seleccionados son apenas los bosquejos mejor logrados de la teoría en cuestión, sin embargo, como sus propios autores han señalado, se tratan de propuestas teóricas aún en construcción, por lo que queda como tarea para nosotros, los investigadores, aplicar, comprobar y/o desechar las propuestas realizadas, así como también proponer modificaciones, ajustes y/o nuevos elementos a ser considerados. Por nuestra parte, pondremos a prueba en nuestro tercer capítulo las propuestas aquí desarrolladas, así como también expondremos las discusiones y conclusiones derivadas de esta aplicación a nuestro caso de estudio: los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, Puebla.

2.3.3 El *hacer especial* (o *making special*) de Ellen Dissanayake como elemento distintivo en la evolución cultural del arte occidentalizado y la artesanía.

Para cerrar con las propuestas de la teoría evolucionista del arte, exponemos a continuación una de las teorías que a nuestro parecer, ha sido de las más logradas. Nos referimos a la propuesta de la teórica del arte Ellen Dissanayake, quien en *Homo aestheticus. Where Art comes from and why* defiende un relato completo y coherente de cómo el arte puede considerarse como una tendencia conductual heredada que durante la evolución de nuestra especie nos ayudó a sobrevivir. De hecho para la autora, como hemos señalado con anterioridad, el arte es tan importante en nuestras vidas que “puede ser considerado plausiblemente como una necesidad biológica que estamos predispuestos a querer satisfacer, cuya realización da satisfacción y placer, y cuya negación puede considerarse una privación

²⁵⁸ Dissanayake. Ob Cit. p. 87

vital.”²⁵⁹. Precisamente es en los términos anteriores que Dissanayake se aventura a proponer la necesidad de reconocer una clase de derecho humano: el de hacer y disfrutar del arte en su más amplia concepción.

Así pues, a modo de ampliar lo ya visto en nuestro apartado anterior sobre las propuestas de unas características universales (y por tanto transculturales) en el arte que nos permiten justificar la incorporación de expresiones artísticas no occidentales al campo del arte y la teoría estética, como es el caso particular de las artesanías mexicanas; desarrollamos en este apartado la propuesta teórica de Dissanayake sobre el “*hacer especial*” o “*making special*” como un comportamiento universal en el hombre que puede ayudarnos a comprender de dónde viene nuestra tendencia a crear arte y el por qué se realiza desde etapas tan tempranas en nuestro desarrollo como especie. Esto último fundamental en nuestro análisis, pues corrobora la tesis de considerar al arte como un elemento destacado de evolución cultural en nuestra especie. Todo lo anterior, con la intención de sustentar una concepción más amplia de lo que nos han hecho creer que es el “arte”, y por tanto, poder justipreciar adecuadamente las diversas manifestaciones sensibles, producto de ese instinto o conducta artística, que se han realizado y se siguen realizando en una diversidad de contextos socio-culturales distintos al euro-occidental, pero que han sido desdeñados por el sistema de valoración del arte hegemónico actual.

2.3.3.1 Sobre el Homo que hace arte y su tendencia a “hacer especial”.

Para Ellen Dissanayake, así como para otros autores a los que hemos hecho referencia con anterioridad, es un hecho evidente el que una de las características más sorprendentes de las sociedades humanas, a lo largo de la historia y en todo el mundo, es su prodigiosa participación en las artes: “Todas las sociedades conocidas practican al menos una de lo que en Occidente llamamos “las artes” y para muchos grupos que se relacionan con las artes, éstas se encuentran entre las actividades más importantes de su sociedad”²⁶⁰. Al respecto nos dice Dissanayake, que incluso nuestros antepasados nómadas, que poseían pocas posesiones materiales, solían decorar aquello que poseían; también tendían a “embellecerse” y utilizaban un lenguaje poético elaborado para ocasiones especiales; hacían música, cantaban y bailaban.

²⁵⁹ Ellen Dissanayake. 1995. Ob. Cit. p. 38

²⁶⁰ *Ibidem*. p.xii-xiii

Esta universalidad de hacer y disfrutar algún tipo de manifestación que hoy identificamos como “artística”, sugiere inmediatamente, desde la mirada de nuestra autora, que se está expresando una “necesidad” importante. Sin embargo la autora señala que, pese a que este hecho claramente evidente debió haber sido notado y tratado por observadores biológicamente informados del comportamiento humano, etólogos o antropólogos bioconductuales, por ejemplo, que habrían dado una explicación a esta propensión inherente y definitoria del arte, en realidad se trata de un campo inexplorado, salvo algunas excepciones notables.

Siguiendo la propuesta de Dissanayake, ella propone que si bien a lo largo del estudio de la evolución del hombre se le ha calificado a éste como un *Homo faber*, por su tendencia a crear y usar herramientas; *Homo erectus*, por su postura erguida; *Homo ludens*, por su tendencia a la práctica del juego; y *Homo sapiens*, por el desarrollo de su inteligencia; ¿por qué no añadir a esta caracterización la idea de un *Homo aestheticus* (o el hombre que tiende al desarrollo y aprecio de lo estético, desde una concepción amplia del término como lo que veíamos en nuestro análisis sobre la *aisthesis o aesthesis*).

Para nuestra autora, el reconocimiento de esta característica humana a partir de la idea de un “*Homo que hace arte*” (o mejor dicho, como un *Homo* que es receptivo y expresa la *aisthesis* de su entorno), nos permitirá poner fin a las ideas sobre el “arte” como una indicación de la inteligencia humana, como evidencia de la capacidad de hacer y usar símbolos, o un grado de desarrollo cultural, y comenzar a reconocerlo como algo biológicamente distintivo y digno de mención por derecho propio²⁶¹.

Así pues, para Dissanayake, la mejor manera de demostrar su propuesta es realizar un análisis de este “comportamiento” a partir de una perspectiva darwiniana que además, como señala repetidamente la autora, será una perspectiva bio-evolutiva del arte centrada en la especie humana (*species-centered view of art*). A lo anterior hay que señalar que para Dissanayake, la propuesta de una comprensión biológica del arte no descarta automáticamente las otras perspectivas de análisis que a lo largo del tiempo se le han dado a éste (por ejemplo: aquellas que consideran al arte como algo raro y valioso, algo hecho por

²⁶¹ *Ibidem* p. xiii

genios y santificado por su presencia en los museos, algo que debería perturbar, desafiar, provocar y liberar por completo a las personas, o una gran cantidad de retórica ornamentada y altruista que oculta una gran nada). Sin embargo sí enfatiza que un análisis de este tipo, puede permitirnos rescatar a las artes de todos sus asaltantes, aquellos que de diversas maneras las idolatran falsamente, las trivializan cínicamente, las limitan con justicia propia, las vaporizan filosóficamente o, lo peor de todo, las descartan por ignorancia como pasatiempos frívolos y prescindibles²⁶².

Para nuestra autora, el incorporar una perspectiva darwiniana al estudio del arte, puede permitirnos afirmar que éste es más importante, primordial y perdurable de lo que jamás se ha reconocido o demostrado, en la medida en que se originó y jugó un papel crítico en la adaptación biológica humana. “Debería ser posible establecer que los humanos como especie no viven solo de pan (o incluso de pastel) y de televisión. Como *Homo aestheticus*, realmente necesitamos belleza²⁶³ y significado”²⁶⁴. En realidad para la autora es innegable que como individuos, muchos de nosotros sepamos en nuestros huesos que necesitamos “arte”, sea lo que sea que eso signifique (a menudo un sentimiento o una convicción subterránea sin formular). No podemos imaginar la vida sin música, o poesía, o la belleza hecha por el hombre en una o más de sus muchas formas²⁶⁵.

Siguiendo los apuntes de esta teórica, cuando se buscan razones para justificar la presencia del arte en nuestras vidas, usualmente se buscan en la teología, la historia, la sociología o la psicología, pero no en la biología.

Según explicaciones anteriores, el arte es una forma de regalo o manifestación de Dios; es algo aprendido de nuestros antepasados; es un emblema o herramienta del poder político o social; es un acto de escape o catarsis o sublimación. Todas estas ideas han sido y pueden seguir siendo ciertas. Pero hay un sentido más profundo que éstos en el que el hecho del arte requiere explicación, y ese sentido sólo puede ser abordado por la biología²⁶⁶.

²⁶² *Ibíd*em p. xvii

²⁶³ Con “belleza”, la autora no se limita a las concepciones euro-occidentales del “canon de belleza” en las bellas artes, sino a una característica de las cosas como bellas por brindarnos algún tipo de placer o reacción sensorial, pero también a algo que nos permitió sobrevivir como especie a lo largo de nuestro desarrollo evolutivo y que hoy se encuentra arraigado en nuestro inconsciente.

²⁶⁴ *Ibíd*em p. 3

²⁶⁵ *Ibíd*em. p 33

²⁶⁶ *Ídem*.

Ahora bien, para comenzar a sustentar la propuesta del arte como comportamiento, la autora va a señalar que existen tres aspectos que un etólogo identifica para decir que un rasgo de una determinada especie ha evolucionado, es decir, que tiene valor de supervivencia, es una necesidad biológica y puede considerarse "un comportamiento". El primero es el hecho de que se sienta bien hacerlo (por lo que la gente se inclina positivamente a hacerlo continuamente); el segundo es que se le dedique mucho tiempo y esfuerzo a su realización (los pasatiempos frívolos que consumen energía y tiempo de una actividad útil no son seleccionados, sobre todo en un gran número de la población) y el tercer criterio, su presencia universal en la especie. Ahora bien, a lo anterior se añade que, "al llamar al arte un comportamiento, también se sugiere que en la evolución de la especie humana, los individuos inclinados al arte, aquellos que poseían este comportamiento artístico, sobrevivieron mejor que aquellos que no"²⁶⁷.

Lo anterior no parece una dificultad para la autora, quien identifica todas estas características en las artes: "En todo el mundo, la gente disfruta haciendo música, cantando, bailando, recitando o escuchando poesía recitada, contando o escuchando cuentos contados, realizando o escuchando representaciones, haciendo cosas hermosas, etc. Estas actividades unen a los participantes entre sí, los artistas intérpretes o ejecutantes con su público, la comunidad en su conjunto"²⁶⁸. De acuerdo con Dissanayake, estos rasgos que identificamos con las artes, parecen ser heredados en nuestra especie y no es difícil pensar en posibles valores selectivos que puedan tener incluso en la actualidad: el canto y el ritmo en los movimientos y sonidos, ayudan al trabajo cooperativo (como lo fue en las comunidades nómadas que necesitaban generar redes humanas para el cultivo y acarreo de víveres). La música, nos dice la autora, también hace que las tareas aburridas, como pastorear o cultivar, sean soportables. En el caso del uso de imágenes, éstas enseñan, transmiten información, cuentan historias útiles sin necesidad del desarrollo de un lenguaje escrito. Por su parte la danza, puede ser vista como un medio de "auto publicidad" para atraer parejas, además de ser recreativo. Así pues, para la autora es posible establecer que estos "usos" adaptativos que podemos identificar en las artes, son evidentes en muchas sociedades, pasadas y recientes, incluida la nuestra. De ahí que algunos pensadores con mentalidad biológica, los citen con

²⁶⁷ *Ibidem.* p.35

²⁶⁸ *Ibidem.* p.24

frecuencia como razones para identificar en las artes una evolución cultural que nos permite relacionar actividades recientes de nuestro “hacer humano”, con ellas.

2.3.3.1.a La tendencia distintiva del *Homo aestheticus*: el “hacer especial” (*making special*).

En palabras de nuestra autora, “el núcleo biológico del arte [...] es algo que en otro lugar he llamado "hacer especial" (*making special*)²⁶⁹. En su obra *What is Art For?*, la autora propone que podríamos entender las artes etológicamente si se les considera como “*formas de hacer "especiales" las cosas y actividades importantes*”²⁷⁰. De hecho la afirmación anterior, expone la tesis fundamental en el trabajo de Dissanayake: que el arte es un “*comportamiento*” o actividad, en lugar de analizarlo como los resultados (las cosas y las actividades: lo que llamamos "obras de arte") derivados de éste.

La idea de “hacer algo especial”, permite a la autora relacionar esta característica con las actividades serias e importantes para la supervivencia del hombre.

Hacer especiales los implementos para servir la vida expresaba y reforzaba su importancia para las personas y habría asegurado su fabricación y uso más cuidadosos. [...] Los grupos cuyos miembros individuales tenían la tendencia a hacer las cosas especiales, habrían tenido ceremonias rituales más unificadoras y, por lo tanto, estos individuos y grupos habrían sobrevivido mejor que los individuos y grupos que no lo hicieron. En las ceremonias rituales, entonces, una vez se puede ver que el hacer especial podría adquirir aún más importancia que en los sucesos individuales. Debido a que se usa para articular preocupaciones sustantivas y vitales, se extrae, expresa y compromete los sentimientos más profundos y fuertes de uno²⁷¹.

De acuerdo con los análisis de Dissanayake, tanto en el juego, como en los rituales, y el arte (todo ellos comportamientos universales en el hombre), las formas y maneras en las que se comporta el sujeto no son “ordinarias”, sino todo lo contrario, “extra-ordinarias”, pues encontramos en ellas prácticas, posturas, olores, sonidos y movimientos fuera de lo ordinario. La mejor palabra que encontró la autora para caracterizar esto es “especial”, pues la idea de algo “extra-ordinario”, aunque también considera que hubiese servido, podría llegar a haberse entendido como algo "asombroso" o "notable", reduciendo así la amplitud de la idea

²⁶⁹ Ibídem. p.42

²⁷⁰ Ibídem. p.51

²⁷¹ Ibídem. pp. 52-53

original. En cambio, el uso del término "especial", aunque quizá algo impreciso y prolijamente simple, abarca, desde la perspectiva de la autora, una serie de características de lo que es hecho al hacer artes, y que generalmente son distintas de cuando se hacen otro tipo de cosas (no-arte). Además de lo anterior, la autora considera que usar el término "especial", denota un factor positivo de cuidado y preocupación que está ausente en otras palabras; añadiendo además que el objeto o actividad especial, apelaría tanto a factores emocionales como a factores cognitivos y perceptuales²⁷².

Para nuestra autora, el “hacer especial” puede ser analizado como algo inseparable e intrínsecamente necesario para el control de las condiciones materiales de subsistencia que permitieron a los humanos sobrevivir. Por ejemplo, se le encuentra en algo tan importante como la procuración de comida:

Antes de la caza los cazadores pueden ayunar, rezar, bañarse y obedecer los tabúes alimentarios o sexuales: pueden llevar cierto adorno especial; pueden realizar rituales especiales con respecto a sus herramientas y armas o marcarlos con veneno [...] Prácticas especiales como hechizos o ritos también pueden llevarse a cabo durante la caza, y ritos de conclusión después del éxito como la propiciación y apaciguamiento del espíritu del animal de presa²⁷³.

Es por lo anterior que para Dissanayake, además de obtener un mejor control de los medios de subsistencia mediante el uso de tecnología material, los humanos dieron un paso evolutivo adicional notable y sin precedentes al comenzar a hacer especiales las actividades importantes para la vida del hombre (como aquellas relacionadas con las transiciones importantes de la vida como el nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte; encontrar comida, asegurar la abundancia, asegurar la fertilidad de las mujeres y de la tierra; curar a los enfermos; ir a la guerra o resolver un conflicto). Concluyendo, la postura de la autora se basa en sostener que el “hacer especial” ha sido básico y fundamental para la evolución y la existencia humana, y aunque al hablar de “hacer especial” no podemos apelar estrictamente a lo que concebimos como “arte”, es cierto que el arte es siempre una instancia de hacer especial.

²⁷² *Ibidem.* pp. 53-54

²⁷³ *Ibidem.* pp. 92-93

Ahora bien, vinculando este “hacer especial” con las prácticas que identificamos como “arti-estéticas”, la autora señala que este “hacer especial” estaría mostrando la valía emocional positiva que implica para el ejecutante; así mismo, señala que las formas en que se logra esta “especialidad” no solo reflejarían, sino que le brindarían, una gratificación y un placer inusuales o especiales (es decir, estéticos). Esta declaración nos parece de suma importancia para vincular, como ya hemos venido haciendo, la propuesta teórica sobre entender a la estética y al arte desde una percepción más amplia que incluya el despliegue de nuestro análisis sobre la *aisthesis* y ahora, el “hacer especial”. Dicho esto, podemos comenzar a bosquejar entonces, las relaciones entre estos elementos (la *aisthesis* y el “hacer especial”) con las diversas manifestaciones sensibles-estéticas en las diversas sociedades del planeta, sean estas identificadas como arte (occidentalizado), o artesanía.

2.3.3.1.b La evolución cultural del “hacer especial” en el arte occidentalizado y la artesanía.

Recordando lo visto en nuestro apartado anterior, podemos argumentar ahora con mayor claridad que el “arte” que hemos calificado como “occidentalizado”, así como las llamadas “artesanías mexicanas”, pueden ser vistos como ejemplos de una misma evolución cultural, pero desarrollada en dos contextos espacial y culturalmente separados.

Para desarrollar dicho argumento, podemos decir que nuestra tendencia a “hacer especial”, pese a desarrollarse en contextos socio-culturales distintos y por tanto con productos cuyas variables aparentemente nos podrían aludir a cosas completamente distintas, como hemos tratado de exponer en nuestro apartado anterior, se trata, en el fondo, de expresiones cuya raíz biológica es la misma, pues recordemos que, pese a existir una naturaleza humana universal que alimenta las manifestaciones artísticas individuales, esa naturaleza humana es en última instancia modulada y posibilitada o distorsionada por el ambiente social del que la cultura es factor substancial²⁷⁴.

Lo anterior resulta de suma importancia en nuestra propuesta teórica pues nos permite entonces refutar, de una vez y para siempre, las críticas jerarquizantes, colonialistas y exclusionistas entre dichas categorías polémicas (arte vs artesanía), y poder dar paso entonces

²⁷⁴ Ramón Patiño. 2012. Ob. Cit. p. 58

al análisis crítico de cada una de las obras sensibles que se encasillan en una u otra terminología sin los prejuicios que el sistema de valoración del arte hegemónico ha soportado.

Ahora bien, para poder dar mayor sostén a nuestro argumento, debemos recordar, como punto de partida, que el principal contexto evolutivo para el origen y desarrollo del “hacer especial” estuvo en las actividades relacionadas con la supervivencia:

Lo que se eligió para ser especial fue lo que se consideró importante: objetos y actividades que eran parte de ceremonias que tenían que ver con transiciones importantes, como el nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte; encontrar comida, asegurar la abundancia, asegurar la fertilidad de las mujeres y de la tierra; curar a los enfermos; ir a la guerra o resolver un conflicto.²⁷⁵

Tomando en cuenta lo anterior y puesto que el concepto de “hacer especial” enfatiza la idea de que las artes son predisposiciones biológicamente dotadas al hombre que han sido física, sensorial y emocionalmente satisfactorias, y cuya expresión permitió a los primeros humanos asegurar la participación voluntaria y la ejecución precisa de los miembros de sus comunidades en las ceremonias que los unían (generando con ello lazos de apoyo que fueron fundamentales para la supervivencia), podemos generalizar entonces su presencia (en mayor o menor medida) en toda sociedad humana. De ahí que sostengamos que se trata de una actividad universal y por tanto transcultural. Sin embargo, también debemos apuntar que la universalidad del arte, no implica unicidad. Para comprender esto recurramos a un ejemplo: ¿qué pasa cuando en nuestras clases de biología nos dedicamos a analizar nuestras características físicas universales, pero a su vez, particulares, como miembros de una misma especie?. Nos damos cuenta que todos compartimos una misma morfología genética y física, pero a su vez, somos conscientes de que todo ser humano es distinto, no hay dos como tú o como yo. Esto mismo nos lo recuerdan Ramón Patiño y José Antonio Pérez cuando recurren a Darwin para exponer una idea fundamental para nuestro análisis: la universalidad y variedad del arte. “Darwin concibió la traza de la evolución biológica: no lineal, sino multidireccional, como la fronda de un árbol tupido [...] Si lo biológico es variadamente diverso y replicable, lo cultural [del cual se nutre el arte] lo es aún más dada la naturaleza de

²⁷⁵ *Ibidem.* p.61

la información que contiene”²⁷⁶. Concluyendo que “a la prodigiosa pluralidad de lo orgánico corresponde una aún mayor diversa variedad de entes creados por la mano y cerebro humanos que dotados de una vertiginosa movilidad, habitan la esfera sociocultural: son obras, piezas, creaciones, productos.”²⁷⁷

Una vez dicho lo anterior, resulta fácil entender el recorrido que en la evolución cultural del hombre tuvo el “hacer especial”. Incluso si se hiciera un análisis particular de dos sociedades espacial y culturalmente separadas como son España y México (por remitirnos a los contextos que nos atañen particularmente en esta investigación), encontraríamos en su análisis los vínculos precisos que nos permitirían equiparar a unos y otros productos sensibles (el llamado “arte occidentalizado” y la “artesanía”). Si bien ambas sociedades se encuentran alejadas una de otra, comparten algunas prácticas y creencias que son intrínsecas a toda sociedad humana (invariables culturales): aquellas que han surgido en cada sociedad humana con el propósito de tratar con preocupaciones arquetípicas vitales o emocionalmente significativas, como lo son las cuestiones relativas al origen de la vida y nuestro destino una vez llegada la muerte; el cómo mantener nuestro sustento vital (la fertilidad humana y de la tierra); así como otras cuestiones de igual importancia.

Algunos ejemplos de estas preocupaciones arquetípicas vitales que podemos encontrar en ambas culturas a partir de sus propias expresiones sensibles, serían, por ejemplo en el caso de las cuestiones relativas a la fertilidad humana y de la tierra (cultos agrarios y otros relativos a la caza): las obras en España que van, desde las pinturas rupestres de Altamira, pasando por las alegorías a la agricultura y la fertilidad que pintores como Rubens en *Ceres y Pan* (1620)²⁷⁸ y Goya en *La agricultura* (1804-1806)²⁷⁹, heredaron a dicha nación. Por su parte,

²⁷⁶ Ramón Patiño Espino y José Antonio Pérez Diestre. *Presentación. Universalidad y variedad del arte*. 2013. p.15

²⁷⁷ *Ibidem*. p.14

²⁷⁸ Obra de Rubens en la cual dos dioses relacionados por la naturaleza, las fuerzas de los elementos, la agricultura y la prosperidad se unen para mostrar la abundancia y la fecundidad. Vemos a Ceres, la representación de la diosa de la agricultura y las estaciones junto al Dios Pan, vinculado con la tierra y el inicio de todo. Cfr. Colección del Museo del Prado en Línea. Última consulta 09/03/2021. En <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ceres-y-pan/4f70412a-111f-4887-811d-1510c473d9ce>

²⁷⁹ Obra de Goya para el Palacio de Godoy en la cual utiliza la iconografía tradicional de la Agricultura según la *Iconología* de Cesare Ripa. El pintor representa a la diosa clásica Ceres coronada de espigas, como símbolo de fecundidad. La diosa, que sentada en un paisaje tiene a sus pies dos azadones y posiblemente una guadaña, como útiles específicos de los campesinos. Sostiene en la mano izquierda un racimo de uvas y unas espigas y en la derecha una granada, mientras un campesino arrodillado le ofrece una cesta de flores y frutas bajo los signos zodiacales de Leo, Libra y Escorpio que aparecen en el cielo, correspondientes a los meses más ricos de las cosechas, el verano y el otoño. Cfr. Colección del Museo del Prado en Línea. Última consulta 09/03/2021. En <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-agricultura/c211a6de>

en el caso de México, podríamos hablar de las *Pinturas prehispánicas del Dios K'awiil*²⁸⁰ (ubicadas en el Códice Dresde, Códice Grolier y la Tapa de bóveda de la Colección del Museo Amparo, Puebla), deidad polifacética e intrigante que aparece en el complejo religioso maya desde el período Clásico Temprano y perdura hasta la llegada de los europeos; o bien, de las diversas representaciones del *Árbol sagrado o Árbol de la vida* como símbolo de fertilidad y prosperidad que encontramos en una diversidad de obras pictóricas prehispánicas (Códice Madrid y Códice Fejérváry-Mayer), pero también contemporáneas, como las denominadas “artesanías” de Izúcar de Matamoros, Puebla; Acatlán de Osorio, Puebla; y Metepec, Edo. De México.

Ahora bien, como hemos visto a lo largo de este apartado, una visión del arte centrada en las especies, reconoce y proclama como válida e intrínseca la asociación entre lo que los humanos siempre han considerado importante y ciertas formas -llamadas "artísticas" - que han encontrado para captar, manifestar y reforzar esta importancia. De ahí que las alusiones hacia aspectos vitales para la supervivencia humana como las relacionadas con la fertilidad, las cosechas, la agricultura, la vida y la muerte, sean temas recurrentes que “inspiren” las creaciones sensibles-arte-estéticas. A lo anterior habría que apuntar, como señala Dissanayake, que los orígenes de las creencias y prácticas religiosas y las artes deben haber sido inseparables a la hora de encontrar un sentido coherente a las preocupaciones arquetípicas vitales o emocionalmente significativas:

Aunque las ceremonias varían en forma y contenido para cada sociedad, ocurren en respuesta a circunstancias sorprendentemente similares. Todas las sociedades observan estados de "ritos de iniciación" de transición entre un estado material o social significativo y otro, como el nacimiento, la pubertad, el matrimonio, la muerte. Además, se realizan ritos para asegurar la prosperidad o la buena fortuna²⁸¹.

Para Dissanayake, “los rituales por su propia naturaleza son tipos excepcionales de comportamiento, actos fuera de la rutina diaria, y pueden ser formas de hacer que ocasiones comunes, pero importantes, sean más significativas o especiales”²⁸². Lo anterior, permite a

²⁸⁰La deidad maya “K'awiil” se ha asociado con fenómenos meteorológicos -el relámpago y la lluvia- y la fertilidad; así como a la abundancia alimenticia resultante. Cfr. Colección del Museo Amparo en línea. Última consulta 09/03/2021 en: <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/575/tapa-de-boveda-con-pintura-del-dios-k-039-awiil-y-texto-jeroglifico>; y Dioses y personajes míticos en <https://pueblosoriginarios.com/meso/maya/maya/kawiil.html>

²⁸¹ Ibídem. p 67

²⁸² Ibídem. p 66

Dissanayake, aseverar que existe un profundo vínculo entre artes y ritos que aseguraron la permanencia de conocimientos y significados importantes para la comunidad (las fechas en que se debe sembrar o cosechar podría ser un claro ejemplo). Así pues, para nuestra autora, el percatarnos de que en la mayoría de las sociedades, las artes se asocian comúnmente con contextos ceremoniales o rituales, no es nada raro si comprendemos que el “hacer especial”, en tanto medio de supervivencia para la especie, no se acota en la producción de obras plásticas, sino que forma parte de toda una atmosfera en la que cantos, danzas, y otras manifestaciones de la misma clase, se unen con la finalidad de asegurar que el mensaje, las enseñanzas o los significados, han sido asimilados.

Ahora bien, sobre lo anterior quisiéramos señalar que para Dissanayake, el hecho de que las artes en la sociedad posmoderna no desempeñen estas funciones, al menos en la medida en que lo hacían en las sociedades premodernas, no se debe a alguna deficiencia o insustancialidad de un concepto abstracto, sino más bien, a que sus creadores habitan un mundo en el que estas preocupaciones permanentes son disfrazadas, negadas, trivializadas, ignoradas o desterradas frente a otras artificiales²⁸³.

Tomando en cuenta lo anterior y retomando a Dissanayake, resulta fundamental advertir que si el núcleo conductual esencial del arte ha sido un “hacer especial” vinculado al desarrollo de la vida humana, la preocupación sobre si uno u otro ejemplo derivado de éste es o no "arte" (desde las concepciones restringidas del sistema de valoración del arte hegemónico actual), se vuelve irrelevante. Por supuesto, como señala la autora, cada uno de nosotros podría preguntarse si quiere tomarse el tiempo y la molestia de apreciar o intentar apreciar su especialidad; pero lo que es relevante, en realidad, es reconocer que como *Homo aestheticus*, el hacer especial cosas y apreciar su especialidad, es inherente a nosotros.

Finalmente, con lo visto hasta aquí, podemos decir que el concepto de “hacer especial”, como elemento central en la construcción de la idea del arte como comportamiento humano, arroja nueva luz sobre cuestiones previamente problemáticas sobre la naturaleza, el origen, el propósito, el valor del arte y su lugar en la vida humana. Así mismo, podemos decir que éste nos permite comprender el porqué el arte, como una tendencia a “hacer especial” las

²⁸³ Dissanayake. 1995. Ob Cit. p41-42

cosas importantes de la vida humana, puede comprender una variedad de expresiones tan distintas alrededor del mundo, y por tanto, no se limita a las concepciones que durante mucho tiempo han limitado el análisis y valoración de una diversidad de manifestaciones artísticas distintas al canon que defiende el sistema de valoración del arte hegemónico actual.

2.4 Indicios de transculturalidad y universalidad en el símbolo del Árbol de la Vida. La presencia de “invariables culturales” en la producción de arte/artesanías alrededor del mundo.

Para cerrar nuestro capítulo, comenzamos a bosquejar en el apartado que nos corresponde ahora, la concreción del sustento teórico desplegado por nuestras dos teorías base (la teoría decolonial y la evolucionista del arte) en su aplicación a nuestro caso de estudio particular: los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, Puebla; piezas escultóricas de barro policromado (por llamarlas de alguna manera), con forma de incensario/sahumerio o candelabro que se encuentran dentro de la categoría de “artesanías”, y en algunos casos, de “arte popular”, cuyo análisis pretende servir de ejemplo para la reivindicación de la valoración arti-estética de las artesanías en México (aunque no sólo aplicable a éstas).

Específicamente nos interesa exponer los indicios de esa transculturalidad y universalidad del arte que hemos venido desarrollando, a partir de mostrar la presencia de invariables culturales presentes en estos objetos arti-estéticos, pero que también es posible encontrar en una diversidad de formas procedentes de culturas temporal y espacialmente distantes. En última instancia lo que intentaremos evidenciar es que el vaso comunicante o eje central que nos permitirá vincular tanto a objetos considerados “arte” (occidentalizado), como aquellos considerados “artesanías” será, como hemos visto en nuestro análisis sobre la *aisthesis* y el “hacer especial”, su vínculo con el desarrollo de la vida del hombre en la Tierra.

2.4.1. ¿A qué nos referimos con “invariables culturales”?

Antes de comenzar nuestro análisis, nos ha parecido importante precisar ¿a qué nos referimos con “invariables culturales”? De manera simple, podemos decir que las “invariables culturales” son la estructura de la universalidad. Se trata, como veíamos con Dissanayake, de aquellas preocupaciones arquetípicas vitales o emocionalmente significativas, como lo son las cuestiones relativas al origen de la vida y nuestro destino una vez llegada la muerte; el

cómo mantener nuestro sustento vital (la fertilidad humana y de la tierra); así como otras cuestiones de igual importancia para la vida del hombre como especie, que se repiten y son permanentes en la cosmogonía de toda cultura. Hecho que a su vez se ve reflejado en los productos sensibles o arti-estéticos que éstas realizan.

Complementando lo anterior, habría que rescatar el aporte que realiza el antropólogo estructuralista Claude Lévi-Strauss, quien consciente del vínculo entre el lenguaje y las manifestaciones culturales, como características innatas y universales en el hombre, propuso que así como los lenguajes humanos se construyeron a partir de patrones de sonido y estructuras gramaticales innatos, existen otras estructuras universales inconscientes, inherentes al funcionamiento mental que en un nivel profundo todos los humanos comparten y que darían respuesta a la repetición de unos pares dialécticos que han sido identificados en toda cultura a pesar de las aparentes diferencias representacionales en su superficie²⁸⁴. Para Strauss, la cultura, de manera similar al lenguaje, se constituye a partir de unidades mínimas de significado, que combinadas según unas reglas de oposición (es decir, de elementos opuestos pero complementarios e irreductibles el uno al otro), han permitido al cerebro organiza el conocimiento en polos binarios y antagónicos de modo que el hombre ha podido comprender su mundo y moverse en él, a partir de éstos²⁸⁵. El llamado “pensamiento binario” de Strauss, se ha concebido como una herramienta de análisis fundamental para el estudio de las diversas manifestaciones culturales en los estudios etnológicos, pues se comprenden como unidades mínimas de significado cuya presencia en la vida social-cultural del hombre le ha valido su representación cultural en las diferentes sociedades alrededor del mundo. Algunos de estos binomios dialécticos son: vida-muerte, masculino-femenino, bueno-malo, alto-bajo, crudo-cocido, arriba-abajo, contenido-expresión, causa-efecto, sagrado-profano, entre otros. Varios de ellos presentes precisamente en nuestro caso de estudio: lo masculino y lo femenino en las figuras de Adán y Eva; la vida y muerte, representado por el símbolo del árbol que promueve la vida frente a la muerte; la idea de un “arriba” celestial o cósmico, frente a un “abajo” terrenal o mundano; la representación de lo bueno y lo malo, en las figuras de la serpiente y los frutos del árbol, entre otros. Más adelante en este mismo apartado

²⁸⁴ Ellen Dissanayake. Ob. Cit. p. 73

²⁸⁵ Pérez, Alexandre Duche y Blaz Sialer, David. *Método, Historia y Teoría en Lévi-Strauss*. 2018.

desarrollaremos con amplitud estas ideas a partir de los análisis del símbolo del Árbol de la Vida a partir de la cosmovisión de varias culturas y/o religiones.

2.4.2. El símbolo del Árbol de la Vida como una invariable cultural y su presencia en el Mundo.

Partiendo de la propuesta teórica de Dissanayake sobre la universalidad del arte como comportamiento humano que vincula su quehacer sensible-creativo a atender preocupaciones arquetípicas vitales o emocionalmente significativas, intentaremos ahora mostrar los vasos comunicantes entre sociedades humanas distintas que pueden ser relacionadas a partir de un símbolo que vincula la universalidad de dicho quehacer sensible-creativo, con manifestaciones arti-estéticas distintas (por su sesgo cultural) a nivel mundial, pero que responden a una misma preocupación vital. “Vida es variedad diversa... La vida tiene como imperativo la multiplicidad”²⁸⁶.

Para llevar a cabo nuestro propósito, esta vez recurriremos a los aportes teóricos del filósofo rumano Mircea Eliade, quien en obras como *Lo sagrado y Lo profano* (1981)²⁸⁷; *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado* (1981)²⁸⁸; *Imágenes y símbolos* (1987)²⁸⁹, entre otros, se ha dedicado al estudio de las religiones en diversas culturas alrededor del mundo, y cuyos análisis sobre la yuxtaposición de religiones pertenecientes a épocas y culturas distantes (por ejemplo, los mesopotámicos, los indios, los chinos, los kwakiutl y otras poblaciones “primitivas” y “modernas” que retoma el autor), le han permitido resaltar los elementos comunes a éstas a partir del análisis de sus símbolos; dejando de lado sus múltiples variaciones y las diferencias ocasionadas por el sesgo cultural relativo a los contextos socio-históricos en los cuales se emplazan.

Si bien son varios los símbolos que de acuerdo con Eliade, podemos identificar como “universales” por encontrarse presentes en prácticamente toda cosmogonía (por ejemplo: el simbolismo del centro del Cosmos a partir de su representación como árbol cósmico o árbol de la vida; el simbolismo de la ascensión, representado por la escalera y también por el árbol; el simbolismo del dios ligador, representado por los nudos; los simbolismos y los cultos

²⁸⁶ Ramón Patiño Espino y José Antonio Pérez Diestre. *Ob. Cit.* p.13

²⁸⁷ Mircea Eliade. *Lo sagrado y Lo profano*. 1981.

²⁸⁸ Mircea Eliade. *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. 1981.

²⁸⁹ Mircea Eliade. *Imágenes y símbolos*. 1987

relacionados con la Tierra-Madre, la fecundidad humana y agraria; la muerte y la resurrección; entre otros), nosotros nos limitaremos a analizar particularmente, aquellos relacionado con “el árbol cósmico” o “árbol de la vida” como metáfora-arquetipo de la vida humana, pero también del propio universo. Lo anterior debido a que se trata precisamente del símbolo que atañe a nuestro caso de estudio particular, las artesanías de Izúcar de Matamoros, Puebla, conocidas como “Árboles de la Vida”.

De acuerdo con Eliade, podemos identificar la presencia de ritos, ceremonias y objetos que pretenden atender las preocupaciones arquetípicas vitales o emocionalmente significativas que veíamos anteriormente con Dissanayake (y que ahora nosotros podemos identificar como “invariables culturales”). Una de estas preocupaciones arquetípicas vitales la encontramos representada por el símbolo del “Árbol de la Vida”. Para Eliade:

La imagen del árbol no se ha escogido únicamente para simbolizar el Cosmos, sino también para expresar la vida, la juventud, la inmortalidad, la sabiduría. Junto a los Árboles cósmicos como Yggdrasil de la mitología germánica, la historia de las religiones conoce Árboles de Vida (por ejemplo, Mesopotamia), de Inmortalidad (Asia, Antiguo Testamento), de Sabiduría (Antiguo Testamento), de Juventud (Mesopotamia, India, Irán), etc. Dicho de otro modo: el árbol ha llegado a expresar todo lo que el hombre religioso considera real y sagrado por excelencia, todo cuanto sabe que los dioses poseen por su propia naturaleza y que no es sino rara vez accesible a individuos privilegiados, héroes y semidioses²⁹⁰.

El Árbol de la Vida como símbolo de una invariable cultural, nos remite a la preocupación humana universal sobre las cuestiones relativas al origen, desarrollo y conclusión de nuestra vida en la tierra. Se trata de un símbolo-arquetipo al que han recurrido distintas culturas en sus cosmovisiones, muchas de ellas sin vínculos. Pero ¿qué engloba dicho símbolo y por qué ha sido tan recurrido por culturas espacial y temporalmente alejadas?; ¿cuál es el vaso comunicante entre un símbolo como el Árbol de la Vida que se presenta de manera universal, y su representación particular al convertirse en “artesanía”?

Atendiendo a los cuestionamientos anteriores, veamos primeramente, el modo en que han sido significados los árboles en las cosmovisiones de distintas culturas.

²⁹⁰ M. Eliade. *Lo sagrado y Lo profano*. Ob. Cit. p. 94

2.4.2.1 El Árbol de la Vida y su significación en las cosmovisiones de distintas culturas.

De acuerdo con Isabel Uría en *El árbol y su significación en las visiones medievales del otro mundo*²⁹¹, el árbol cuenta con una larga tradición mítica, religiosa y simbólica que se remonta a las más primitivas culturas y se extiende a todos los pueblos, de ahí que para la autora, el comprender la significación de este símbolo universal, requiere necesariamente de tomar en cuenta lo que éste representa en el ámbito de lo sagrado y en el mundo mítico-religioso de las distintas civilizaciones y culturas.

Ahora bien, M. Eliade, uno de los grandes investigadores de este tema, ha demostrado que la presencia de árboles sagrados se encuentran en todas las religiones, en las metafísicas y las místicas arcaicas y en las tradiciones populares del mundo entero, y observa que, bajo las variedades de sentidos que adquiere el árbol (según el contexto en el que se emplaza: sea cosmológico, mítico, teológico, ritual, iconográfico), existe una íntima afinidad entre ellos y una serie de elementos comunes a todos²⁹². Es decir, las divergencias son sólo aparentes, pues detrás de ellas existe un sistema simbólico compartido, coherente y unitario.

Lo anterior se debe en gran medida a que, si bien el símbolo siempre estará relacionado y alimentado de una situación que se produce en un espacio físico y temporal, el símbolo no agota su capacidad significativa, sino todo lo contrario, siempre se está conectando con el presente, lo cual hace que se alimente continuamente; que se resignifique. Es por ello que para Eliade, al tratar de comprender cómo se presenta el Mundo a los ojos del hombre religioso (más exactamente, cómo la sacralidad se revela a través de las propias estructuras del Mundo), “no hay que olvidar que para el hombre religioso, lo «sobrenatural» está indisolublemente ligado a lo «natural», que la Naturaleza expresa siempre algo que la trasciende. De ahí que cuando se venera a una piedra sagrada, se hace porque es sagrada y no porque sea piedra”²⁹³

²⁹¹ Isabel Uría Maqua. *El árbol y su significación en las visiones medievales del otro mundo*. 1989.

²⁹² Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Ob. Cit. pp. 274-276

²⁹³ Mircea Eliade. *Lo sagrado y Lo profano*. Ob. Cit. p. 71

2.4.2.1.a El árbol como centro del Cosmos.

Siguiendo los análisis de Eliade sobre el símbolo del árbol, éste nos dice que el árbol, como símbolo del cosmos, de la vida inagotable, de la realidad absoluta, es también un símbolo del "centro", y por su verticalidad se convierte en el eje del universo; un punto de intersección entre los distintos niveles cósmicos (cielo-tierra-infierno).

Los análisis sobre este símbolo en las religiones de distintas culturas en el mundo (por ejemplo, Mesopotamia, de donde se cree que proviene; la India; la mitología china; los pueblos centroasiáticos; los nórdicos; los sajones; los escandinavos, entre otros), permiten a Eliade vincular el símbolo del árbol, como "Axis mundi", es decir, un símbolo universal del "centro", presente en todo árbol cósmico y en todos los mitos y leyendas relativos al Árbol de la Vida o a cualquier otro árbol sagrado. De acuerdo con su análisis, los símbolos del "centro", como el del árbol, pero también la columna, la montaña, entre otros con el mismo significado, se relacionan con lugares de difícil acceso, y tienen esta característica porque se trata de "hierofanías", es decir, manifestaciones de lo sagrado. Por eso, el hecho de llegar a uno de esos "centros" equivale a una iniciación, a una conquista, heroica o mítica, de la inmortalidad. De ahí que sea común encontrarles presentes en los ritos y ceremonias que tienen la intención de representar dicha finalidad.

Para Eliade, el "Cosmos" (que abarcaría no sólo aquello que se materializa en este mundo, sino que trasciende a los distintos planos de la existencia) se presenta como un "mensaje cifrado" al cual sólo es posible acceder mediante ciertos ritos vinculados con la vegetación y la naturaleza en general, que permitirían al hombre revelar el misterio de la Vida y de la Creación, pero también el de la renovación de la juventud y la inmortalidad²⁹⁴.

Se habla de un simbolismo del centro, puesto que todo microcosmos, toda región habitada tiene "un centro", es decir, un lugar sagrado, donde lo sagrado se manifiesta en su máxima expresión. Así pues, las culturas que conocen la concepción de las tres regiones cósmicas: Cielo, Tierra, Infierno, el centro es el punto de encuentro. En este punto es importante mencionar, que los hombres que manejan la medicina natural como los chamanes, sacerdotes y héroes logran reestablecer, de modo pasajero y sólo para su propio uso, la comunicación con el cielo²⁹⁵.

²⁹⁴ *Ibidem* p.94

²⁹⁵ *Ibidem* p.91

Como ha señala nuestro autor en la cita anterior, el “Árbol Cósmico” o “Árbol de la Vida” es una metáfora conocida por diferentes culturas pero en cada una de ellas sufre variaciones; sin embargo, podemos encontrar cierta unicidad: se concibe como un árbol cuyas raíces se hunden hasta los infiernos y sus ramas se extienden hasta tocar el cielo; además, se caracteriza por hallarse en medio del Universo y sostener, como un eje, las tres regiones cósmicas (cielo, tierra, inframundo).

A continuación exponemos algunas de las vertientes que ha tomado este árbol, centro del cosmos, en distintas culturas.

2.4.2.1.b Vertiente judía.

El Árbol de la Vida judío nace de su vínculo con el Árbol Sefirótico que representa a la Cábala o Kabbalah.

La Kabbalah judía es un estudio filosófico realizado por los antiguos sabios sefardíes que muestra la preocupación humana de diversas culturas antiguas sobre la necesidad humana de integrarse con su entorno en diferentes niveles (físico, mental y espiritual). Según su creencia, el estudio y comprensión de la Kabbalah, es una herramienta trascendental para su crecimiento espiritual: “aquel que entienda su significado alcanzará el poder, con él podrá efectuar prodigios y todo aquello que desee estará a su alcance”²⁹⁶.

Así pues, para entender el Árbol de la Vida judío, nos tenemos que centrar en entender la Kabbalah y su representación simbólica en el Árbol Sefirótico; éste está formado por diez esferas llamadas céfiro y por veintidós caminos que las une entre sí para formar el “Árbol Sefirótico” o “Árbol de la Vida judío”, que según la Kabbalah, es lo que dio origen a todo lo existente, utilizándolo de esta forma para representar un mapa de la creación.

El Árbol sefirótico se compone de diez emanaciones espirituales por parte de Dios, a través de las cuales dio origen a todo lo existente, estas diez emanaciones (llamadas cada una de manera individual sefirá, y en conjunto, sefirot), para formar el Árbol de la Vida se intercomunican a través de 22 senderos, cada uno ligado a cada una de las 22 letras del alfabeto hebreo. Por lo tanto se cree que del estudio del alfabeto hebreo desciende el conocimiento posterior de la Cábala

²⁹⁶ Wikipedia, la enciclopedia libre. *Árbol de la vida (Cábala)*. Última consulta el 12/03/2021. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81rbol_de_la_vida_\(C%C3%A1bala\)](https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81rbol_de_la_vida_(C%C3%A1bala))

y, por lo tanto, la Iluminación. Es posible apreciar el detalle del desarrollo de este árbol en los libros cabalísticos como el Sefer Yetzirá. Se trata de un compendio muy profundo que requiere instrucción adecuada y una guía erudita²⁹⁷.

2.4.2.1.c Vertiente de la cultura nórdica

Para la cultura nórdica, el Árbol de la Vida se llama *Yggdrasil*; es el árbol del mundo, un enorme y gran árbol representado como un fresno. Para ellos este árbol es el Universo, es la fuente del conocimiento del cual se sirven los dioses para obtener sabiduría, y sobre sus ramas descansan los nueve mundos conocidos (para los nórdicos el mundo de los humanos era nada más una rama del gran Árbol de la Vida), siendo los siguientes en orden ascendente: *Helheim* o lugar de los muertos; *Svartalfaheim*, el hogar de los elfos oscuros; *Niflheim*, el hogar de las nieblas y el terror; *Jotunheim*, el hogar de los gigantes; *Midgard*, el hogar de los humanos; *Vanalheim*, hogar de los dioses de la naturaleza y la fertilidad; *Alfheim*, hogar de los elfos de la luz; *Asgard*, el reino de los dioses; y *Muspelheim*, el mundo primordial de fuego, ahí se encuentra “el vacío” en el que ningún ojo mortal podría alcanzar a apreciar el fondo²⁹⁸.

2.4.2.1.d Vertiente celta

En esta cultura los árboles, de manera general, son muy importantes, pues se considera que ofrecen al hombre protección, cobijo, leña para las hogueras, entre otras cosas. Algunos árboles como el roble, son para ellos elementos sangrados a los que tienen mucho respeto; de hecho cuando una tribu celta se proponía fundar una nueva aldea, siempre lo hacían alrededor de un gran árbol. Para ellos, los árboles son la esencia de la Vida; los druidas (los hombres sabios de la población celta que transmitían sus conocimientos a los más jóvenes), ocupaban los bosques como lugares donde enseñaban y aprendían los “secretos de las plantas”, de donde se extraían los ingredientes para los remedios medicinales y las pócimas. Para los celtas, los árboles son enlaces de comunicación en todos los niveles: por un lado, subterráneo a través de las raíces; también en la superficie a través del tronco y por último en el nivel superior o el cielo, a través de las ramas y la copa del árbol. De esta forma, el árbol se convierte en el eje del mundo; es el que une la tierra con el cielo, y crea un vínculo con el

²⁹⁷ Ídem.

²⁹⁸ Wikipedia, la enciclopedia libre. *Yggdrasil*. Última consulta el 12/03/2021. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Yggdrasil>

mundo de los espíritus; con sus ramas se podía tocar el cielo y con sus raíces, viajar al mundo de los muertos. También, el árbol sagrado encarnaba la seguridad, la integridad, la prosperidad y la sabiduría de las personas, siendo digno de cualquier cantidad de celebraciones y rituales. Finalmente, hay que decir que entre los druidas existía la creencia que tanto el hombre como la mujer llevaban un árbol en su interior que les permitía desarrollar los conocimientos y alcanzar la sabiduría²⁹⁹.

2.4.2.1.e Vertiente cristiana

En el Génesis (11:9) se mencionan especialmente el Árbol de la Vida y el de la Ciencia del Bien y del Mal entre todos los demás árboles del Paraíso. Según dicho relato, cuando todo comenzó, es decir, en la época de Adán y Eva, se encontraba este maravilloso árbol en medio del jardín del Edén, y si se comía su fruto se tendría la vida eterna siempre y cuando se siguiese unido a Dios. El problema vino cuando, al desobedecer a Dios y comer la fruta prohibida de otro de los árboles (el árbol de la ciencia, del bien y del mal, o árbol del conocimiento), se les castigó echándoles del paraíso; y por tanto sufrir y morir llegando el tiempo de cada uno. Fue así que Adán y Eva ya no tuvieron acceso al árbol de la vida, es decir, ya no podrían comer de su fruto y vivir para siempre. Pero el echarles del Edén, se hizo por su propio bien, ya que si accedían al fruto de la inmortalidad, se condenarían a ellos mismos eternamente, siendo conocedores de sus propias deficiencias, del conocimiento tanto bueno como malo.

Ahora bien, analizando dicho árbol como símbolo, al encontrarlo situado en el centro del Paraíso, se puede hablar de un Árbol "Axis mundi", un Árbol Universal, pues como ya hemos visto anteriormente, todo árbol sagrado o milagroso envuelve la teoría del "centro", entre varios otros significados³⁰⁰.

2.4.2.1.f Darwin y el árbol del origen de las especies.

Como hemos podido ver, el símbolo del Árbol de la Vida se encuentra extendido en las cosmogonías de una diversidad de culturas, sin embargo no sólo en las religiones, la filosofía

²⁹⁹Cultura 10.org. *ÁRBOL DE LA VIDA CELTA: Símbolo sagrado de gran significado e influencia*. Última consulta el 12/03/2021. Disponible en: <https://www.cultura10.org/celta/arbol-de-la-vida/>

³⁰⁰ M. Eliade. *Lo sagrado y Lo profano*. Ob. Cit. p. 106

o la mitología se dan explicaciones sobre este símbolo; también la ciencia ha recurrido a esta metáfora. Específicamente quisiéramos hacer mención del aporte de Charles Darwin, quien adoptó el símbolo del Árbol de la Vida para explicar a partir de éste, la diversidad y la evolución de las distintas especies.

De acuerdo con los análisis que han realizado los investigadores sobre la vida y obra de Darwin³⁰¹, fue el 2 de octubre de 1836 cuando Charles Darwin regresaba de su vuelta al mundo de casi cinco años, a bordo del bergatín HMS Beagle con un valioso tesoro de anotaciones, especímenes biológicos y muestras geológicas. A la par que recorría los foros académicos de Londres y Cambridge explicando sus observaciones y debatiendo con sus colegas, el científico se sentaba a organizar sus colecciones y a escribir. Al respecto hay que señalar que en el caso de Darwin, no hubo un momento de ¡Eureka!; sino que su teoría de la evolución fue el producto de un laborioso proceso de observación, trabajo y raciocinio. Sin embargo, si tuviéramos que resaltar un solo hito de ese largo camino que llevaría en 1859 a la publicación de su obra más crucial, *El origen de las especies*, tal vez lo encontraríamos en julio de 1837, cuando Darwin comenzó su llamada *libreta B*, la primera de una serie dedicada a estudiar el problema de la “transmutación” o conversión de unas especies en otras.

Siguiendo los análisis de los investigadores del tema, fue en la página 36 de aquella libreta donde el científico escribió “yo pienso”, y a continuación esbozó el dibujo de un árbol ramificado, su primer bosquejo del Árbol de la Vida; un árbol para reunir a todas las especies del mundo. En realidad varios estudiosos han señalado que Darwin no fue el primero en emplear la metáfora visual del árbol para plasmar las relaciones de parentesco entre los seres vivos; otros como el francés Jean-Baptiste Lamarck, también habían utilizado el árbol como esquema de clasificación de las especies, pero en su caso con la errónea concepción de que los linajes eran paralelos y progresaban hacia formas superiores, por ejemplo, desde los gusanos a los mamíferos. Por ello la “gran revolución” de Darwin consistió en atar todas las ramas en un tronco común y establecer las causas de la ramificación: variación, selección natural y extinción.

³⁰¹ Cfr. Pata TV. *Lo sentimos, Darwin: ¿fin del árbol de la vida?*. Última consulta 12/03/2021. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=gpH9_Rri8u8

Si bien Darwin no fue capaz de explicar el mecanismo de las variaciones planteadas en su esquema, pues el descubrimiento de la transmisión de la herencia aún debía esperar unos años más, hasta los experimentos con guisantes del monje austrocheco Gregor Mendel, el estudio de las semejanzas y diferencias entre los patrones genéticos de las especies que propuso Darwin ha servido a los biólogos para construir árboles filogenéticos, como hoy se llaman, cada vez más completos y complejos.

2.4.2.1.g Cultos agrarios vinculados con el Árbol de la Vida.

Para concluir nuestro recorrido por las significaciones que a lo largo del planeta se le ha dado al Árbol de la Vida, nos parece importante rescatar el vínculo entre éste y los cultos agrarios como la mejor forma de asegurar el sustento vital del hombre: sus alimentos.

De acuerdo con Mircea Eliade, “la aparición de la Vida es, para el hombre religioso, el misterio central del Mundo³⁰²” de ahí que para el autor, los mitos, los cultos y los ritos vinculados con la Tierra-Madre expresan ante todo los múltiples aspectos de la fertilidad universal: el misterio del parto, de la creación de la Vida (humana, animal y vegetal). Tomando en cuenta lo anterior, es posible entender el por qué el símbolo del Árbol de la Vida ha sido tan recurrido por una diversidad de culturas y el por qué se le encuentra presente en los ritos y cultos relacionados con la fertilidad y la prosperidad.

Siguiendo con los análisis de nuestro autor, “no hay sino descifrar lo que el Cosmos “dice” en sus múltiples modos de ser para comprender el misterio de la Vida”³⁰³. Se trata pues, del misterio de la inagotable aparición de la Vida que es forma intrínseca de la renovación rítmica del Cosmos, y que como veíamos con anterioridad, se suele relacionar con el símbolo universal del Árbol de la Vida.

Desde la visión religiosa que las diversas culturas han dado a la Vida, se plantea que sólo es posible “descifrar” el misterio del Cosmos a partir del ritmo de la naturaleza; y es precisamente el misterio de la regeneración periódica del Cosmos, la cualidad que ha fundamentado la importancia religiosa de la primavera, como señal de abundancia alimenticia. De acuerdo con Eliade, en los ritos y cultos a la vegetación, no es simplemente

³⁰² M. Eliade. *Lo sagrado y Lo profano*. Ob. Cit. p.91

³⁰³ Ídem.

el fenómeno natural de la primavera en sí lo que importa (es decir, la aparición de la vegetación fértil), sino el digno pre-anunciador del misterio cósmico de la Vida, pues hay que recordar que para el hombre religioso, la Naturaleza nunca es exclusivamente “natural”, está siempre cargada de un valor religioso. Y, dado que el Cosmos es una creación divina (es decir, salido de las manos de Dios), el Mundo y todo lo que ocurre en éste, queda impregnado de sacralidad³⁰⁴.

Si bien hoy en día, la conciencia moderna nos hace ver como “común” un acto fisiológico como es la alimentación, la sexualidad, etc.; para el hombre “primitivo” todo ello implicaba un acto tal que no era nunca simplemente fisiológico. Se trataba de toda una comunión con lo sagrado, un vínculo trascendental con la propia existencia, con la Vida. De ahí la importancia que durante generaciones, a lo largo del planeta, se le dio (y se le sigue dando en muchos lugares) a los procesos de siembra y cosecha, a los cultos agrarios de toda sociedad humana. Ritos y cultos en los cuales es común encontrar al “Árbol de la Vida” en una diversidad de formas.

2.4.2.2. La expresión material-sensible del símbolo del Árbol de la Vida en México.

Como hemos señalado anteriormente, el respeto y la veneración por los árboles se halla muy extendida en todo el mundo. Hemos visto además que son varias las culturas en las que se habla del Árbol de la Vida: a menudo sus referencias nos remiten a un árbol como el punto central y el eje del mundo, estableciendo un punto de unión entre el cielo, la tierra y el inframundo ya que echa raíces en el infierno y sus ramas se extienden hacia el cielo. Si bien su interpretación ha sido muy variada, por ejemplo, algunos analistas consideran que estas representaciones pueden interpretarse como la lucha del hombre por alcanzar la perfección y la sabiduría; otros lo relacionan con la unicidad cíclica de la vida, la fertilidad, el ascenso a un plano superior de conciencia, entre otras; también hemos visto que el símbolo de Árbol de la Vida, como árbol de muchas ramas que ilustra la idea de la vida en la tierra, se ha utilizado en la ciencia, la religión, la filosofía, la mitología, y en otras áreas significativas de diversas civilizaciones en el mundo.

³⁰⁴ *Ibidem.* p 71.

Ahora bien, el Árbol de la Vida tallado, pintado, bordado o esculpido, ha existido, junto a su veneración, desde hace milenios. No se trata de otra cosa, más que de la expresión material-sensible de los significados que hemos descrito con anterioridad.

De acuerdo con Leonore Mulryan en *Ceramic trees of life: popular art from Mexico*³⁰⁵, es posible encontrar las raíces del origen de la elaboración de la artesanía conocida como “Árbol de la Vida” en México desde su pasado precolombino, pues mirando hacia atrás en el tiempo, es posible hallar algunos prototipos tempranos de expresiones pictográficas en la historia mexicana de lo que parecerían los indicios de un símbolo que más tarde aparecerá una y otra vez (aunque de distintas formas), en el centro de la mitología y el arte mexicano precolombino.

La autora señala que arqueólogos han encontrado una serie de estelas grandes que establecen la presencia de una temprana reverencia por el mencionado símbolo foliado desde el preclásico (600ac-200dc) en el sitio de Izapa, hoy en día Chiapas. (Ver figs. 10 y 11)



Fig. 10 *Estela 5 de Izapa y La Creación Maya*, en Claudio Obregón C., Sitio web: <http://literaturaymundomaya.blogspot.com/2010/10/1-a-estela-5-de-izapa-y-la-creacion-maya.html>



Fig. 11, *Relieve maya, en El árbol de la vida, el punto central y el eje del mundo*, Sitio web: <http://buldjr.blogspot.com/2011/01/el-arbol-de-la-vida-el-punto-central-y.html>

Dominando la escena de formas y símbolos en uno de estos monolitos está un árbol naturalista, floreciente, con raíces profundas como dedos y un tronco grueso que da paso a ramas llenas de hojas y frutas. Las aves mordisquean sus ofrendas mientras humanos y seres aparentemente sobrenaturales flotan a su alrededor¹. La naturaleza y posición de la celebrada forma sugiere un reconocimiento temprano del árbol como “axis mundi”¹ o “eje del mundo”¹.

³⁰⁵ Mulryan, H. L. et.al. *Ceramic trees of life: popular art from Mexico*. California, USA. UCLA Fowler Museum. 2003.

De acuerdo con Mónica del Villar en *Los árboles sagrados del México antiguo (La ceiba o yaxché entre los mayas)*³⁰⁶, expresiones posteriores a la anteriormente señalada, muestran la misma idea pero ahora presentando al árbol como eje en su manifestación cuádruple; un árbol mundial que representa cada dirección o rumbo del universo (ver Figs. 12 y 13):

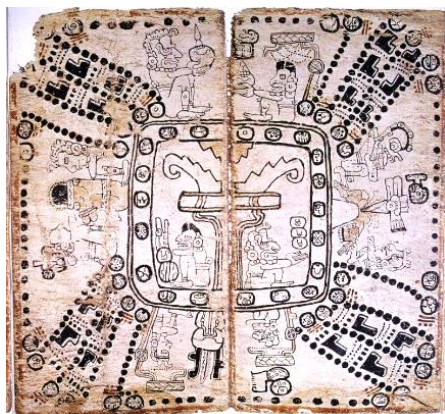


Fig.12 *La gran Ceiba cósmica en el Códice Madrid*. En Mónica del Villar, 2016.

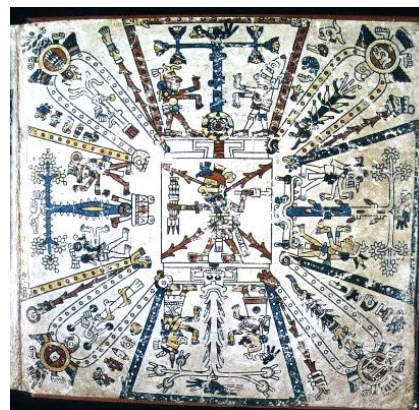


Fig.13 *Los cuatro árboles cósmicos en el Códice Fejérváry-Mayer*. En Mónica del Villar, 2016.

Numerosos testimonios y su interpretación refieren la existencia de un plano de la superficie terrestre dividida en cuatro partes con un centro [...] En cada uno de los extremos de ese plano horizontal, había un soporte o columna del cielo, que por lo común se representaba como un árbol cósmico. Estos cuatro árboles-columna correspondían y se orientaban a los rumbos del universo (variaciones equivalentes al norte, sur, este y oeste), no sólo conformaban los soportes del cielo sino que también fueron vínculos con los dioses, los seres sobrenaturales, los antepasados y los seres humanos³⁰⁷.

Ahora bien, regresando con los apuntes de Mulryan, la investigadora nos dice que de todas las civilizaciones nativas de Mesoamérica, la maya tiene una relación particularmente bien comprobada y dinámica con este símbolo axial. Un libro sagrado transcrito en el

³⁰⁶ Mónica del Villar, K., *Los árboles sagrados del México antiguo (La ceiba o yaxché entre los mayas)*, 2016

³⁰⁷ Ídem.

temprano periodo Colonial explica que la creación fue iniciada, en parte, por las raíces de “el primer árbol del mundo”, la ceiba; conocido localmente como yaxché³⁰⁸ (en maya)³⁰⁹.

Al respecto, es importante señalar que los antiguos mayas, creían que un gran árbol de Ceiba estaba en el centro de la tierra, conectando el mundo terrestre con el mundo espiritual de arriba. Las largas y gruesas enredaderas que colgaban de sus extremidades extendidas proporcionaban una conexión a los cielos para las almas que las ascendían. Incluso hoy en día, estos grandes árboles se salvan regularmente cuando se cortan los bosques: “es un evento común ver árboles de Ceiba solitarios y aislados que extienden con orgullo sus ramas sombreadas por encima de un pasto o campo agrícola, una reliquia de los grandes bosques que una vez estuvieron allí”³¹⁰.

A lo señalado hasta aquí por Leonore Mulryan, contrastamos lo que explica Verónica Castillo al abordar el origen prehispánico del Árbol de la Vida. De acuerdo con la maestra ceramista:

Nuestros antepasados veían al Árbol de la Vida como algo sagrado, no era algo simple y común. Siempre fue visto como algo sagrado. Ellos pensaban que los dioses vivían arriba de los árboles, sobre todo el Dios Tonatiuh; porque cuando ellos llegaban a remover árboles, decían que se despertaban los dioses, porque al mover los árboles, entraban los rayos de luz a los oscuros bosques y ellos pensaban que sus dioses los escuchaban. Ellos les pedían muchas cosas, desde curarlos de una enfermedad; que hubiese agua; que los librasen de algún maleficio, entre otras creencias. Entonces para ellos el árbol era importante, por eso ellos lo forman en barro”³¹¹.

Este apunte que nos brinda Verónica Castillo, nos permite corroborar los apuntes que nos presenta Mulryan en el ya citado libro *Ceramic trees of life: popular art from Mexico*.

Como podemos ver, simbolismos relacionados con un árbol mítico, eran claramente populares en la época prehispánica. De acuerdo con Mulryan, quizás la representación más

³⁰⁸ Entre los antiguos mayas, la ceiba o yaxché en maya yucateco, era el árbol sagrado. El árbol primero, el de color originario y central, el verde, fue el árbol mítico que levantó al cielo durante la creación. También fue concebido como el eje del mundo que conectaba los tres planos del cosmos: sus raíces se hundían en los niveles del frío y oscuro inframundo, su tronco correspondía a la tierra, donde los hombres desarrollaban su vida, y sus ramas alcanzaban a los diferentes niveles de los cielos. De igual manera y en su función comunicadora, los árboles representaban umbrales que conectaban a dioses con seres terrestres o podían ser los conductores de almas de los antepasados que buscaban ascender a niveles más altos del cosmos. Para ampliar estas nociones se invita a consultar Mónica del Villar, K., Ob. Cit.

³⁰⁹ Mulryan, H, L., Ob. Cit. p. 35

³¹⁰ Mónica del Villar, K., Ob. Cit.

³¹¹ Verónica Castillo, *Entrevista: Maestra del árbol de la vida*, en Radio bilingüe, 2015.

famosa de un árbol en la época prehispánica ha sido la que se encuentra en la cubierta del sarcófago del siglo VII que muestra al gran Señor Pakal de Palenque, Chiapas, en el momento de su muerte (ver anexo 2):

Un tronco aparentemente descendente del árbol mundial altamente estilizado en el que se ven las fauces del inframundo. De ahí que la idea de un árbol sea visto como un paso entre dos mundos que ha persistido al menos hasta principios del siglo XX, cuando los yucatecos nativos describieron un árbol gigante que se cree que crece en el centro de la Tierra. Es a través de este árbol que los espíritus muertos ascienden de un mundo a otro hasta llegar a lo más alto, donde finalmente permanecen³¹².

Como hemos podido ver aquí, se han encontrado diversas representaciones de árboles cósmicos o sagrados tanto en vestigios arqueológicos como en diversos códices prehispánicos. Para no extendernos en este apartado, sólo haremos mención de algunos otros más: pinturas murales que datan del periodo Preclásico en Guatemala (país donde la ceiba es reconocida como el árbol nacional); las antiguas estelas de Izapa números 5 y 25; la lápida del gobernante Pakal, en Palenque, Chiapas; cuatro códices prehispánicos: el Dresden, el Madrid, el Fejérváry-Mayer y el Borgia; entre una diversidad de delicadas vasijas y platos de barro con diseños excéntricos de diversas imágenes y glifos relacionados con los árboles del área maya, que, como hemos visto, forman parte del grupo de testimonios materiales de esta flora sagrada en la región³¹³.

2.4.2.2.a Injertos europeos: El Árbol de la Vida cristiano en México

Apenas unos años después de que Tenochtitlan cayera ante las fuerzas españolas en 1521, bajo la dirección de Hernán Cortés, los misioneros encargados de conducir el trabajo de una “conquista espiritual” de la Tierra, comenzaron a llegar a México. Franciscanos, Dominicos y Agustinos actuaron colectivamente como la mano derecha de la Corona Española que veía a la religión como una clave particular de dominación. Los frailes fueron enseñando, inspirando y convirtiendo a la masiva población nativa. Para hacerlo, ellos registraron cuidadosamente las conductas nativas y aprendieron los lenguajes locales para tener una

³¹² Mulryan, H, L, Ob. Cit. (traducción propia), p.37.

³¹³ Cfr. Mónica del Villar, K., Ob. Cit.

comunicación más fácil; al mismo tiempo que buscaban constantemente los medios más eficaces para enseñar la nueva religión.

“Para los indios, el mejor medio es la pintura”. Así fue declarado en un manual del siglo XVI por las misiones franciscanas en México³¹⁴. En efecto, las pinturas y otras artes visuales jugaron un papel vital en el proyecto de conversión de los indios al cristianismo, ya que los frailes revivieron el poder que las imágenes tenían para comunicar ideas que eludían descripciones visuales o que eran potenciadas con expresiones visuales.

Por esa razón los frailes tenían lienzos sobre los cuales podían pintar los elementos principales de la religión cristiana y a los cuales podían hacer referencia o llamar la atención en el curso de su predicación. Ellos añadieron, enfatizando la aparente eficacia de dichos recursos, que los nativos podrían discutir frecuentemente entre ellos mismos, sobre aquellas figuras explicadas en el sermón³¹⁵.

De acuerdo con Mulryan, las imágenes portátiles de la tradición cristiana europea, pudieron servir como modelo para

reproducciones locales en pintura, piedra, barro u otros materiales. De acuerdo con los análisis de la autora, una de las imágenes que estuvieron circulando en el contexto de las misiones espirituales fue el frontispicio del *Flos Sanctorum* (ver fig. 14).

Se trata de un libro español enormemente popular en esa época, que detalla la vida de Cristo y de los santos, con un impresionante árbol, rico en símbolos cristianos. De sus flores brotan santos vivos; es en este sentido, un verdadero Árbol de la Vida; si no exactamente aquel que



Fig. 14 *Flos Sanctorum*. De acuerdo con Mulryan, esta ilustración hecha en España en 1521 refleja la fusión cristiana de la cruz y el árbol de la vida. Importada a México, la imagen tuvo una influencia generalizada en las representaciones del Nuevo Mundo. En Mulryan, H, L, 2003.p. 42

³¹⁴ Códice Franciscano, 1941, p.60 en Mulryan, H, L, Ob. Cit.p. 40

³¹⁵ Valdés, 1989, 237-39 en Mulryan, H, L, 2003, p. 41

Dios hizo crecer en medio del Jardín del Edén, mencionado al inicio del Antiguo Testamento³¹⁶.

Ampliando las nociones del *Flos Sanctorum*, nos dice el investigador académico del Instituto de Investigaciones Lingüístico- Literarias de la Universidad Veracruzana, Marcos Cortés Guadarrama, que el *Flos Sanctorum* o libro de las vidas de los Santos, forma parte de los libros incunables de la península ibérica siendo quizá uno de los libros con mayor difusión después de la Biblia. De acuerdo con sus investigaciones, Cortés menciona que antes de que se hicieran los famosos concilios de la iglesia mexicana, los primeros franciscanos que vinieron a evangelizar a la entonces Nueva España, creyeron que sería un punto de apoyo si se les permitía a los indígenas tener esta clase de libros entre sus posesiones³¹⁷.

“Por ejemplo, a finales del siglo XVI tenemos un testamento de un indígena principal de Oaxaca, quien además de declarar que tenía potros, yeguas, cabras, ovejas, tierras y oro; declaró que tenía entre sus posesiones dos libros: *Contemptus mundi* y un *Flos Sanctorum* con sus etimologías. Ahora bien, la posesión de un libro no necesariamente refleja su lectura, pero vamos a darle el beneficio de la duda, vamos a creer que este indígena (que además declaraba escribir, entender y leer perfectamente en lengua castellana) leía este libro y lo aproximaba con una parte maravillosa de la literatura religiosa, que es lo que me interesa destacar.”³¹⁸

Así pues, imágenes como ésta, así como muchas otras de índole religiosa, fueron permeando entre la población indígena, adoptando nuevas formas y materiales que permitieron su adaptación a las creencias y prácticas que anteriormente ya se realizaban.

Al respecto hay que señalar que son varios los estudiosos que han afirmado que, detrás de la iconografía cristiana de santos y arcángeles en la imaginaria novohispana, pervive parte de la cosmogonía indígena que intentó ser borrada o encubierta por los invasores europeos. Un ejemplo de esto lo muestra Mulryan a partir de dos imágenes (ver figs.15 y 16) que dan muestra de la adaptación iconográfica que realizan los indígenas colonizados entre la iconografía cristiana, y su cosmogonía originaria.

De acuerdo con Mulryan, la imagen que vemos en la figura 15, muestra el nopal que brota del cuerpo de un enemigo vencido en la historia pictórica de la fundación de

³¹⁶ Ídem.

³¹⁷ Marcos, Cortés Guadarrama. *Flos sanctorum con sus etimologías. Lo maravilloso hagiográfico*. 2019.

³¹⁸ Cortés Guadarrama, Marcos, *Entrevista*, en Sistema de noticias de la Universidad Veracruzana 2020.

Tenochtitlán. El nopal era considerado como el axis mundi (eje central del cosmos) en el imperio Azteca. Mientras que en la imagen de la figura 16, se muestra un mural del siglo XVI, pintado por artistas locales del pueblo de Zinacatepec (Toluca). Si bien es posible observar que el tema tratado es cristiano, el diseño tiene un claro paralelismo visual y conceptual con el antiguo simbolismo mesoamericano que vemos en la primera imagen.

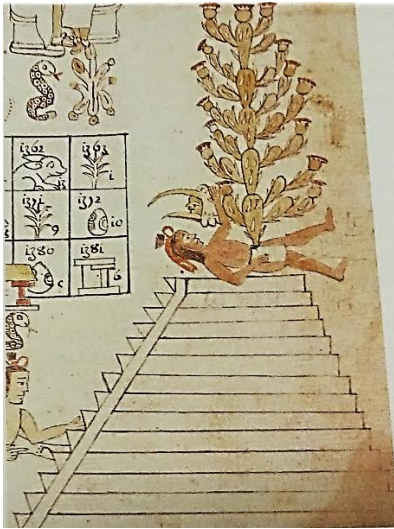


Fig. 15. *Sin título*, Códice Azcatitlán, Biblioteca Nacional de Francia, en Mulryan, H, L, 2003, p. 36



Fig. 16. El árbol de San Francisco, en Mulryan, H, L, 2003, p. 42

Finalmente, quisiéramos añadir, que si bien estos ejemplos no hacen referencia directa a la imagen cristiana mayormente conocida como el Árbol de la Vida (aquel que creció en el Paraíso, dando frutos que podían convertir al hombre en inmortal si no sucumbía a las tentaciones del cercano Árbol del Conocimiento, cuyas ofrendas llevaron a la expulsión de Adán y Eva de ese divino lugar), quisimos reflejar a partir de los ejemplos anteriores, la hibridación iconográfica de la cosmogonía cristiana y la indígena, que estará presente en gran medida a la hora de analizar el ejemplo particular del Árbol de la Vida de Izúcar de Matamoros, nuestro caso de estudio.

CAPÍTULO 3- SOBRE LOS ÁRBOLES DE LA VIDA DE IZÚCAR DE MATAMOROS, PUEBLA. Un caso de análisis para la revaloración arti-estética de las artesanías mexicanas en el marco de la constitución de un nuevo sistema de valoración de las artes.

Como ya se había señalado anteriormente, en este capítulo nos dedicaremos a analizar un caso de estudio que pretende servir de ejemplo para la reivindicación de la valoración arti-estética de las artesanías en México: los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros (Puebla).

A modo de contextualizar un poco nuestro caso de estudio, diremos que los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, Puebla, cuentan con una tradición de por lo menos 250 años de antigüedad, y aunque actualmente son varios los artesanos que se dedican a la elaboración de estas obras catalogadas como “artesanías tradicionales” dentro del círculo de artesanos del municipio, así como por parte de los investigadores sobre el tema, son reconocidas principalmente dos familias como las portadoras originarias de este conocimiento: la familia Castillo y la familia Flores.

Como parte de nuestras indagaciones sobre la historia, iconografía, técnica y de más elementos que forman parte de estas obras, hemos tenido la oportunidad de obtener información tanto de manera directa como indirecta, de los portadores de estos saberes. Nuestro acercamiento ha sido a partir de algunos de los miembros de la familia Castillo, quienes amablemente nos han abierto sus talleres y hogares para conocer, no sólo de manera teórica, sino también práctica, todo lo que rodea a estos Árboles de la Vida.

Al respecto es importante señalar la relevancia que el registro de estos conocimientos tiene en la actualidad, pues dentro de las mismas familias de artesanos existe la preocupación de la pérdida o desaparición de estas prácticas al existir cierto desinterés, por las generaciones más jóvenes, de aprender y dedicarse al oficio (algo que no resulta extraño, pues la precarización del sector artesanal es cada día mayor).

A lo anterior se suma el hecho de la escases de registros bibliográficos sobre la historia, forma, iconografía, técnica y demás elementos que constituyen a los Árboles de la Vida de Izúcar (algunos registros por parte de la museografía en Museos como el de Arte Popular en la Ciudad de México y un par de libros, han sido fuente principal de nuestro

análisis, destacando que el más completo de ellos fue realizado por investigadores del Fowler Museum de California, E.U.A. sin traducción al español).

En contraste a esta situación que vive el registro y análisis de los Árbol de la Vida de Izúcar de Matamoros, (sitio que por cierto ha sido reconocido como la cuna de esta artesanía por investigadores e incluso por los propios artesanos de otros sitios que se dedican también a la elaboración de otro tipo de Árboles de la Vida, como lo es Metepec Edo. De México y Acatlán de Osorio, Pue.), nos hemos encontrado con una diversidad de libros y artículos que abordan desde diferentes perspectivas a los Árboles de la Vida que se realizan en Metepec, Edo. de México. Lo anterior nos ha llamado la atención, ya que en varias fuentes e incluso los propios artesanos, hacen mención que los Árboles de la Vida de Metepec, no son originarios de este lugar sino que se trata de una adopción que se realiza a partir de los ya existentes en Izúcar de Matamoros, pues Metepec, aunque sí era un pueblo alfarero, antaño era reconocido por la elaboración de ollas de barro.

Sin duda la carencia de registros en México sobre el Árbol de la Vida de Izúcar nos ha parecido lamentable, pues hemos podido corroborar que algunos de los más completos se han realizado por investigadores extranjeros (la familia de artesanos con la que hemos tenido contacto, nos ha mencionado también un libro elaborado por investigadores alemanes pero del cual no se tienen copia o referencia alguna). Ante tal carencia de información, tomamos también como motivación y reto, la construcción, a partir de nuestro estudio, de un eslabón más que incentive la generación de nuevos y más profundos análisis sobre esta llamada “artesanía” del Estado de Puebla.

3.1 Sobre nuestros guías en el conocimiento de la artesanía de Izúcar de Matamoros, Puebla.

Como hemos señalado más arriba, hemos podido acceder a información relevante sobre la historia y evolución en la elaboración de los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros a través de la entrevista directa a sus artesanos, así como por el aprendizaje vivencial de esta artesanía tradicional; lo anterior, gracias a la apertura de algunos de sus miembros más destacados de la familia Castillo, pero también gracias a entrevistas y registros que otras personas han realizado.

El primer acercamiento que tuvimos con la familia Castillo, fue a través de un miembro de la sexta generación de artesanos de dicha familia: Gregorio Mercado Morgan, nieto de la reconocida artesana Isabel Castillo Orta (ganadora de una diversidad de premios nacionales y extranjeros), con quien también hemos podido entablar una conversación directa. Hace dos años Gregorio recibió junto con su hermano Geovanni Mercado Morgan, el primer lugar del Premio Nacional de la Cerámica 2018 en Tlaquepaque, Jalisco, lo cual da signo de la calidad que siguen preservando los miembros más jóvenes de la familia Castillo.

Como señalábamos, Gregorio ha sido nuestro primer guía en el conocimiento de esta artesanía, no sólo por el amplio conocimiento que tiene sobre la historia de su familia y su tradición, sino porque también fue él quien nos ha guiado dentro del conocimiento práctico que conlleva la elaboración de estas obras arti-estéticas. Más adelante haremos referencia a los aportes que este maestro ceramista nos ha compartido para ampliar nuestra investigación.

Por otra parte, también hemos podido acceder a información relevante a través de diversas entrevistas que se le han realizado a Verónica Castillo, destacada maestra ceramista que ha sido reconocida en Estados Unidos (su actual residencia) con el Premio Nacional al Patrimonio Cultural, la mayor distinción que se concede en Estados Unidos a los artistas folclóricos y tradicionales, por su labor en la conservación de esta tradición, pero también por el activismo y temas de protesta social que ella desarrolla en su obra. Hay que decir que Verónica pertenece a la quinta generación de artesanos que elaboran Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros; es hija del reconocido artesano Alfonso Castillo Orta (hermano de Isabel Castillo O.), ganador también de diferentes premios nacionales e internacionales y tía de Gregorio y Geovanni Mercado Morgan.

Es a través de la información que estos artesanos nos han proporcionado (tanto directa, como indirectamente), que hemos podido obtener información que en libros u otras fuentes consultadas no habría sido posible encontrar; de modo que este breve apartado pretende reconocer y agradecer su apertura y conocimientos.

3.2 El árbol de la vida en Izúcar de Matamoros

Desde los tiempos prehispánicos, el barro ha sido un material que ha expresado las tradiciones y visiones de los pueblos. Entre la gran variedad de obras que se fabrica con dicho elemento, los artesanos de Izúcar de Matamoros se han destacado por la elaboración de Sahumerios y Árboles de la Vida, los cuales les han dado fama tanto nacional como internacional.

En la República Mexicana, son básicamente 3 poblaciones las que producen este tipo de obras: Izúcar de Matamoros, Puebla; Metepec, Edo. de México y Acatlán, Puebla (sobre las últimas dos abordaremos algunos aspectos generales en otro apartado).

Como habíamos señalado anteriormente, los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, cuentan con más de 250 años de tradición y, de acuerdo con el Fowler Museum of Cultural History, de la Universidad de California en Los Ángeles, tras un estudio sobre los orígenes y la manufactura de los Árboles de la Vida que se llevó a cabo con motivo de una exposición de arte popular mexicano en 2003, los Sahumerios y los Árboles de la Vida fabricados en Izúcar de Matamoros, son los de mayor tradición y antigüedad en todo México: “Mientras estos tres municipios [Acatlán de Osorio, Metepec e Izúcar] en la actualidad son reconocidos por sus Árboles de la Vida, la historia apela a que éste comenzó en Izúcar de Matamoros en el Estado de Puebla.”³¹⁹

Sólo en Izúcar puede ser demostrada una historia de uso ritual del Árbol de la Vida. Nadie sabe quién acuñó el término de Árbol de la Vida para estos incensarios y candelabros, o cuándo comenzó a ser utilizado. Los historiadores en Izúcar tienden a pensar que fue de esta manera como siempre fueron llamados, pero los expertos en arte popular de la Ciudad de México lo dudan. La primera publicación que hemos encontrado en donde se llama a una pieza de Izúcar como Árbol de la Vida es un libro sobre artes y artesanías mexicanas por Patricia Fent Ross en 1952. En el libro de Patricia Fent Ross, titulado “Mexican Arts” de 1955, se encuentran los primeros registros sobre estas piezas con el nombre que se les conoce ahora³²⁰.

A lo anterior se añaden otros apuntes de los investigadores Elizabeth Snoddy Cuellar y Luis Fernando Rodríguez Lazcano de la Universidad de California (coautores en el libro

³¹⁹ Mulryan, H, L, Ob. Cit. p. 51

³²⁰ Ídem.

de Mulryan), quienes hacen referencia a las publicaciones de 1955 sobre técnicas contemporáneas de cerámica en el centro de México por parte del antropólogo George Foster de la Universidad de Tulane, donde se habla sobre Acatlán y Metepec, pero nunca se llega a mencionar algo sobre los Árboles de la Vida en estos municipios. Entonces, dado que las técnicas contemporáneas descritas en Acatlán y Metepec nunca mencionan algo sobre Árboles de la Vida, los autores corroboran que éstos deben provenir de Izúcar, de donde sí se tienen registros³²¹.

De acuerdo con Manuel Sánchez Cruz³²² cronista y promotor de la riqueza cultural del municipio de Izúcar de Matamoros, el Árbol de la Vida es:

Un candelabro en barro policromado con dos o más portavelas y en el centro las efigies de nuestros primeros padres Adán y Eva, la serpiente del mal, además [en muchos casos] del Arcángel San Miguel, protector del género humano. Si el candelabro no tiene estas figuras indispensables, no se le puede denominar Árbol de la Vida.³²³



Fig.17. *Árbol de la Vida* por Élfego Crescencio Vázquez. Izúcar de Matamoros, Pue. s/f. Fotografía de Zarigallery.

³²¹ Elizabeth Snoddy Cuellar y Luis Fernando Rodríguez Lazcano en Mulryan, H, L, Ob. Cit. p. 52

³²² Cronista y promotor de la riqueza cultural del municipio de Izúcar de Matamoros, fallecido en 2012. Autor de cuatro libros e innumerables escritos entre los que destacan: *Izúcar en su historia*, *Izúcar de Matamoros y sus barrios prehispánicos*, *Izúcar y sus haciendas*, e *Historia del convento dominico siglo XVI de Izúcar de Matamoros*; obras que buscaban valorar el patrimonio cultural y la historia de su comunidad.

³²³ Manuel Sánchez. *Izúcar de Matamoros y sus barrios prehispánicos, Epatlán, 1999*, p. 35

Siguiendo a Sánchez, los pioneros de estas obras artísticas fueron: Don Cayetano Flores, Don Hilario Flores y Don Aurelio Flores. Por su parte, Don Francisco Flores Sánchez y familia; además de Don Heriberto, Agustín, Isabel y Alfonso Castillo Orta y sus descendientes, quienes también se han dedicado a la elaboración de los Árboles de la Vida y otros artículos de barro policromado; sin embargo, el autor señala que “no todos tienen la misma creatividad y sensibilidad para elaborar y decorar sus piezas”³²⁴. Sánchez menciona que las familias antes mencionadas, han exportado sus productos a lugares remotos del mundo generando, por tanto, una importante fama a Izúcar de Matamoros.

Ahora bien, aunque en el presente apartado, pretendemos acercarnos al origen de la artesanía que conforma nuestro estudio de caso, es importante señalar que es difícil determinar con precisión la historia del candelabro de cerámica mexicana conocido como “el Árbol de la Vida” de Izúcar de Matamoros.

De acuerdo con Gregorio Mercado Morgan³²⁵, artesano ceramista originario de Izúcar de Matamoros y miembro de la sexta generación de la familia Castillo, una de las fuentes de inspiración para la creación de estos árboles podrían haber sido los candelabros metálicos e incensarios utilizados por los frailes Dominicos (orden establecida en Izúcar) durante el proceso de evangelización tras la conquista.

De acuerdo con el artesano, es probable que dichos instrumentos hayan sido adaptados por los indígenas (por iniciativa propia o bien por encargo), con los materiales que eran más accesibles a éstos: el barro. De modo que, como una forma para comenzar a incorporarse a los ritos de la nueva religión y cuyo uso, en el caso de los incensarios, al ser similar al sahumero que los indígenas ya utilizaban dentro de sus prácticas ritualistas, pudo ser fácilmente aceptado por la población, dando paso a una primera manifestación del hoy Árbol de la Vida, que posteriormente fue evolucionando hasta convertirse en lo que conocemos actualmente.

Lo señalado por este artesano, es una hipótesis que también hemos encontrado en el libro de Mulryan:

³²⁴ *Ibidem*. pp. 35-36

³²⁵ Gregorio Mercado Morgan, *entrevista personal*, diciembre de 2019.

Se propone que la forma del Árbol de la Vida, puede tener su origen en Izúcar de Matamoros, en donde evolucionó de candelabros o quemadores de incienso usados en una variedad de rituales, algunos de los cuales persisten hasta la actualidad. Éstos incluyen la tradición de “incensar” a las parejas recién casadas, a manera de purificación.

Partiendo de lo aquí señalado, en el desarrollo de este apartado pretendemos conocer con mayor detalle las transformaciones y permanencias que se han desarrollado en torno a las formas, materiales, iconografía, usos y funciones de los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros.

3.2.1 Sobre Izúcar de Matamoros, Puebla

Izúcar de Matamoros está localizado al sureste del Estado de Puebla, en un valle extremadamente fértil, un oasis verde rodeado por un mundo de desiertos marrones y colinas de piedra caliza blanca. En épocas precolombinas, Izúcar era conocido por su nombre nahuatl, Itzocan, que significa “Lugar de Obsidiana”.

Como tras la conquista los españoles no podían pronunciar Itzocan, algunos pronunciaban Ozucar y otros Itzucan, a través del tiempo esto se degeneró y se generalizó el nombre de Izúcar, y que de ninguna manera tiene que ver para nada con el azúcar [...] Poco tiempo después de la Independencia de México, a la mayoría de poblaciones importantes del país se les fue agregando el nombre o el apellido de alguno de los héroes o libertadores; en Izúcar se libraron varias batallas importantes [...] entre otros, fue protagonista el Teniente General Mariano Antonio Matamoros Guridi, de ahí que se le agregara el apellido a Izúcar del célebre personaje [...] por tanto es un error que nos digan matamorenses, y más aún cuando algunas dependencias oficiales, por ignorancia o pereza, difundan el nombre como I. de Matamoros [...] ³²⁶.

Siguiendo a Sánchez, debido a la privilegiada posición geográfica, a la abundancia de agua, a la fertilidad de sus campos y a la gran cantidad de animales para la caza, Izúcar, desde antes de la conquista y hasta hace algunos años, había sido cruce de caminos, lo que influyó para que cinco importantes asentamientos humanos poblaran la región: cultura zapoteca,

³²⁶ Manuel Sánchez, Ob. Cit. p. 9

cultura teotihuacana, cultura mixteca y cultura azteca o mexicana. “En consecuencia tiene aproximadamente 4,400 años” que ya había habitantes en la región”^{327/328}.

En el libro *Ceramic trees of life: popular art from Mexico*, también se hace referencia a la historia prehispánica de Izúcar. En éste se apunta que:

Los Olmecas de las costas del Golfo son los primeros pobladores conocidos de la zona, y restos de su cerámica, datadas cerca del 2,500 a.c., han sido encontradas en sitios cercanos. Posteriormente otros grupos llegaron, los Zapotecas, Mayas y Nahuas, quienes revolucionaron la agricultura del área con su extenso sistema de canales de irrigación. Ellos fueron seguidos por Popolocas, Mixtecos, Huilotos, Chándaras y Xicalancas, quienes aparentemente vivieron pacíficamente en el valle hasta el 1292 d.c., cuando fueron conquistados por los Toltecas-Chichimecas, y de nuevo en 1460, por los Aztecas. Desde el inicio, la cultura de esta área ha sido extremadamente heterogénea. En el tiempo de los Aztecas, Itzocan se convirtió en un centro urbano importante y un lugar para los comerciantes Aztecas en sus viajes a través de Mesoamérica³²⁹.

Siguiendo con los apuntes de Manuel Sánchez, el conquistador Hernán Cortés, con sus soldados y aliados tlaxcaltecas, atacaron Itzocan tempranamente en la conquista. En su segunda carta al emperador Carlos V, escrita en octubre de 1520, él habla acerca del bien organizado pueblo y los extensos huertos y fértiles campos de algodón encontrados a los alrededores del valle, así como el fino sistema de irrigación. De acuerdo con las investigaciones de Sánchez, ellos no destruyeron el pueblo, pero quemaron los cien o más templos que ellos habían encontrado ahí. Nos dice Sánchez que en 1521, a Pedro de Alvarado se le concedió el área entera en encomienda (las tierras con sus indios, quienes fueron entregados al cuidado de los españoles; éstos prometieron cuidar el alma de los indios a cambio de su trabajo). Una iglesia fue fundada por los Dominicos en 1538 (primer orden religiosa establecida en Izúcar), y la gran iglesia y monasterio de Santo Domingo, que sigue siendo usada hasta hoy, fue construida por el fraile Juan de la Cruz en la cima de una pirámide India en 1597³³⁰.

³²⁷ *Ibidem* p. 10

³²⁸ De acuerdo con Sánchez, vestigios de los cinco asentamientos humanos en Izúcar se exhibían en el Museo Regional de Arqueología de Historia, de la Unidad Escolar Particular Miguel Castulo de Alatríste. Además señala que en varios museos nacionales e internacionales, han exhibido piezas arqueológicas encontradas en Izúcar.

³²⁹ Mulryan, H, L, Ob. Cit. p. 54

³³⁰ Manuel Sánchez, Ob. Cit. pp. 10-12.

De acuerdo con las investigaciones de Mulryan, desde sus inicios, la cultura de Izúcar ha estado cercanamente vinculada con el agua. El pueblo está construido a lo largo del Río Nexapa, que divide los catorce barrios en dos partes, cada uno (al menos hasta hoy, y probablemente desde el periodo pre-colombino) consta de siete barrios.

Izúcar está situada a lo largo de la carretera Panamericana, se ha convertido en una ciudad bastante grande. Antes de que la nueva autopista fuera construida, ésta era la ruta principal entre las ciudades capitales de Puebla y Oaxaca, sin embargo en la actualidad es poco transitada por gente ajena a la propia zona. Izúcar todavía da la impresión de ser la ciudad mestiza más ordinaria y desinteresada que se pueda imaginar, y pocos imaginarían la corriente subterránea de creencias y prácticas precolombinas y coloniales que todavía están muy vivas hoy en día.

3.2.2 Evolución cultural: De la técnica, materiales e iconografía (permanencia y evolución de prácticas y formas)

Nuestro análisis sobre la permanencia y evolución de prácticas en torno a la técnica, materiales e iconografía (tanto escultórica, como pictórica) de los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, nos ha llevado a identificar por lo menos cuatro transformaciones destacadas en estas cerámicas. Esta identificación se ha realizado de acuerdo con los aportes que nos han brindado Gregorio Mercado y Verónica Castillo; además de lo consultado en las fuentes bibliográficas que ya hemos venido citando anteriormente.

De acuerdo con Mulryan, las cerámicas que hoy llamamos Árboles de la Vida, se desarrollaron a partir de los incensarios y candelabros ceremoniales de los tempranos ceramistas de Izúcar. Según los análisis desarrollados en su libro, estos ceramistas habrían visto ejemplos hechos de plata y bronce, utilizados por los frailes de la zona. A través del tiempo, estos incensarios y candelabros habrían devenido en formas cada vez más elaboradas y abriéndose a la apertura de un nuevo mercado urbano sofisticado; llevando de esta manera, a la generación de una demanda de artículos de naturaleza ceremonial, a otra puramente decorativa y ya completamente ajena a las antiguas piezas ritualísticas.

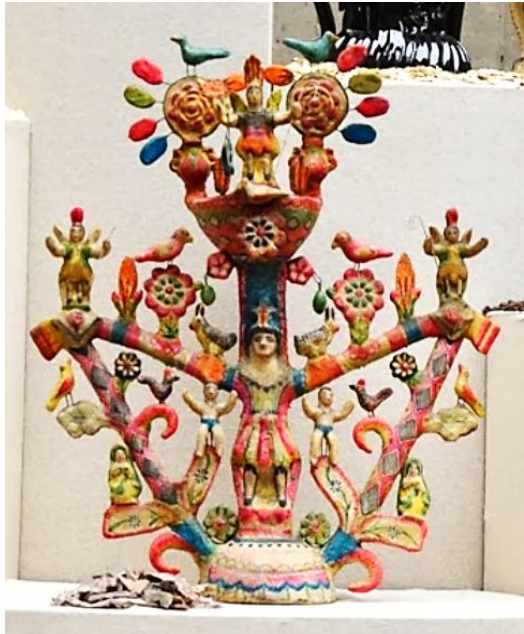


Fig. 18. Sahumerio. Autor desconocido. s/f. Izúcar de Matamoros. Colección del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)

mención de lo señalado por la artesana al referir una relación divina entre el árbol y el Dios prehispánico Tonatiuh). Ella refiere que ese era el verdadero Árbol de la Vida en la cultura prehispánica. “El Árbol de la Vida era realmente una rama hecha de cerámica cuando se formaba un compromiso entre familias [...] la idea del árbol era desear prosperidad; esa era la intención en el árbol inicial”.³³¹

Con la llegada de los españoles cambia totalmente este Árbol de la Vida que nos refiere Verónica, empieza a tener su *primera transformación*:

Si bien lo anterior podría resumir la evolución que ha tenido el Árbol de la Vida de Izúcar de Matamoros, nos interesa analizar más detalladamente los cambios en técnica, materiales e iconografía que se han desarrollado en dichas cerámicas.

3.2.2.1 Sobre la forma y la iconografía escultórica.

De acuerdo con Verónica Castillo, inicialmente la forma del Árbol de la Vida era más bien un rama montada sobre una base que simbolizaba la Tierra; siendo coronada por una figura en forma de flor que simbolizaba el Sol (al respecto debemos hacer



Fig. 19. Candelabro- árbol de la Vida. Familia Castillo. Izúcar de Matamoros. Hacia 1975. En Mulryan. Ob. Cit. p. 69.

³³¹ National Endowment for the arts. *Art Works Podcast: Conversation with Verónica Castillo*. 2014

Cuando llegan los españoles, se fusionan dos culturas y transforman el Árbol de la Vida [...] se agregan santos, ángeles y otros íconos religiosos, pero nunca se pierde la esencia de nuestra cultura prehispánica; en la parte de arriba, agregan a San Miguel o San Rafael, y agregan flores en la punta, que simbolizan al Dios Tonatiuh; desde mi bisabuelo y luego mi abuela, el árbol se hace de una forma católica³³².

Y en otra entrevista agrega: “Le agregan a San Miguel o San Rafael. San Miguel, que se parece tanto a los guerreros aztecas, era el guerrero águila, entonces lo adoptan y lo ponen en el centro”³³³. De acuerdo con Verónica, es en esta época que encontramos más marcando el simbolismo católico que intenta desaparecer la cultura indígena; además de que se comienzan a hacer de tamaños más grandes y agregándoles más figuras que hacían referencia a elementos de la cosmogonía cristiana-española.



Fig.20. “Árbol de la vida” Autor Desconocido. Izúcar de Matamoros. Colección del Museo de Santa Rosa. Fotografía de Lorena García Solar.



Fig. 21. Árbol de la Vida con 7 portavelas. Isabel Castillo Orta, hija de Catlina Orta y hermana de Alfonso Castillo Orta. Fotografía de Giovanni Mercado Morgan.

Ahora bien, en lo que podríamos considerar como una *segunda transformación*, ella nos remite a la época de su bisabuelo Simón Orta, cuando una de sus hijas, Catalina Orta (su abuela), transforma el Árbol de la Vida al agregar a la serpiente y a Adán y Eva; aunque se sigue conservando también el uso del Arcángel San Miguel o San Rafael.

“Así se queda hasta que mi padre lo vuelve a transformar³³⁴” Por lo que ésta podría entenderse como la *tercera transformación*:

“Él pone como tronco una rama que llega hasta el centro en forma de base, para él la base es el mundo; le agrega muchas flores, bastantes aves y le pone siete velas. Yo le preguntaba

³³² Ídem.

³³³ Verónica Castillo, *Entrevista: Maestra del árbol de la vida*. 2015. Ob. Cit.

³³⁴ Ídem.

que por qué esas siete velas y me decía que ellas representan los siete días que Dios tomó para crear al mundo [...] El Árbol de la Vida sigue teniendo transformaciones³³⁵”.



Fig. 22. La Ofrenda. Alfonso y Patricia Castillo. Izúcar de Matamoros. 1998. En Mulryan. Ob. Cit. p. 152

En otra entrevista Verónica señala también que hasta antes de su padre (artesano Alfonso Castillo Orta), las esculturas del Árbol de la Vida, tradicionalmente representan aspectos de índole religiosa; sin embargo su padre comienza a expandir la tradición al incluir símbolos de aspectos del día a día, como tradiciones, oficios, flora y fauna silvestre, entre otros. Todas estas modificaciones al Árbol de la Vida católico, le valieron al artesano diversos premios por parte del Fondo Nacional de Artesanías y otras dependencias gubernamentales en México,

así como distintas distinciones en el extranjero. Misma situación que sucedió con su hermana Isabel Castillo Orta, pero desde una caracterización más tradicional.

Finalmente, para abordar lo referente a lo que, desde nuestra perspectiva se considera como una *cuarta transformación*, debemos recordar que, aunque siempre existe un trato especial por parte de los artesanos (y las dependencias que legitiman sus obras) para conservar en lo posible las formas y significados tradicionales, las nuevas generaciones de artesanos ya han comenzado a incorporar nuevas inquietudes de índole no sólo histórica o cosmogónica, sino también social; caso precisamente de la maestra ceramista Verónica Castillo, hoy radicada en Texas, E.U.A. que ha decidido ocupar su legado en el conocimiento del Árbol de la Vida y la técnica del barro policromado, para plasmar sus inquietudes y reclamos sociales sobre injusticia, discriminación racial y violencia de género, entre otros. Hecho que le ha otorgado su reconocimiento internacional³³⁶ y que, siendo sólo un ejemplo, puede considerarse como una de las precursoras en esa *cuarta transformación* de los Árboles de la Vida.

³³⁵ Ídem.

³³⁶ En 2013 fue homenajeada por el National Endowment for the Arts con el Premio Nacional al Patrimonio Cultural, la mayor distinción que se concede en Estados Unidos a los artistas folclóricos y tradicionales.

Sobre todo cuando mi padre vivía se hacían árboles tradicionales y muy conservadores, pero yo cambié un poco el estilo, lo hice más liberal, reflejando la realidad de lo que estamos viviendo socialmente. A través del barro quise darle forma, color, lenguaje, a lo que veo como injusticias. De decir: ¡mira!, no todo es bonito, no todo es tradicional, esto también es lo que está pasando en el medio ambiente, en el abuso a la mujer, en el abuso hacia el mismo pueblo que pretenden borrar costumbres y tradiciones; o los trabajadores que son mal pagados. Eso es lo que a mí me encanta hacer: expresar lo que está pasando en el mundo³³⁷.

Verónica ha hecho que, de los Árboles de la Vida que esculpe y pinta, nazcan ramas que retratan asuntos que a ella le alegran, o bien, lo que le preocupa, como la violencia en México o las muertas de Juárez (ver Fig. 23). Al respecto hay que destacar que la maestra ceramista ha llegado a señalar en distintas entrevistas que “en México no te dejan hacer tan fácilmente esa libertad de cambios y expresiones [...] más cuando tú lo haces en contra del gobierno o de equis personajes” y cuenta que quizá si se hubiera quedado en México, su obra no hubiese sido tan bien recibida como lo ha sido en el extranjero. De esta manera ella ha expandido de nuevo la tradición de su familia., su obra ha llegado a ser expuesta en varios foros de arte y sus piezas forman parte de importantes colecciones en el mundo. Hecho que desde nuestra perspectiva da pie a reconocer no sólo lo que hace Verónica actualmente, sino al legado de esa *aithesis* manifestada en piezas de barro, a lo largo de muchas generaciones.



Fig. 23. El árbol de la muerte: maquilando mujeres. Verónica Castillo Hernández. 2003. Colección del Fowler Museum, Los Ángeles California. E.U.A.

3.2.2.2 Sobre las transformaciones en los materiales, técnica y la iconografía pictórica.

De acuerdo con Verónica Castillo, antiguamente el Árbol de la Vida se elaboraba de manera muy sencilla, era pintado con tinturas naturales que los artesanos creaban, sin embargo, era una forma que no permitía trabajar tan fino, sólo se podían hacer ciertos trazos, por ello,

³³⁷ Laura Varela, *El Arte de la Vida: Verónica Castillo*. 2015.

desde su perspectiva, los árboles más antiguos se llegan a ver un tanto rústicos. A esto añade Gregorio Mercado que las tinturas naturales, con el tiempo, se llegan a desvanecer o se llegan a opacar en tonalidad, aún cuando se solía utilizar una mezcla de baba de nopal y cal para fijar los colores; por ello encontramos varios árboles muy antiguos cuyos colores apenas pueden distinguirse.

Actualmente ya casi no se usan los tintes naturales, porque, pese a que se logran colores preciosos, no se puede trabajar fino, sólo se pueden usar líneas gruesas, como los pintaban mis antepasados. Ahora entiendo por qué pintaban de esa manera. Además de que no se puede pintar fino, no se puede corregir un error; entonces se optó, en tiempos de mi abuela y mi padre, por cambiar a las famosas anilinas, pero no funcionó; entonces mi padre comenzó a usar las pinturas acrílicas; con ella sí se puede lograr un trabajo muy fino.³³⁸.

Dentro de los tintes naturales que se utilizaban antiguamente en los Árboles de la Vida se encontraban: el color fucsia o guinda, obtenido de la grana cochinilla; el color rojo, obtenido de la corteza del palo tinto; el color amarillo, obtenido de colorín o bien, de la flor de cempasúchil; el color negro, obtenido a partir del huizache; el color azul, a partir del añil y el color morado, a partir del muitle.

Ahora bien, la materia base para los Árboles de la Vida, es el barro, el cual antiguamente, según nos relatan diversos artesanos, se obtenía en el mismo pueblo de Izúcar; específicamente de la colonia denominada como Barrio de la Magdalena.

De acuerdo con lo que relata Verónica, en tiempos de su bisabuelo y abuela, era común que se obtuviera el barro de este lugar; su papá le contó que incluso él, cuando era niño veía a su padre obtener la arcilla que se necesita de este lugar. Sin embargo, con el tiempo se volvieron tierras privadas a las que ya no era posible acceder, y más adelante la zona se transformó por completo cuando construyeron casas y se puso asfalto. Actualmente,

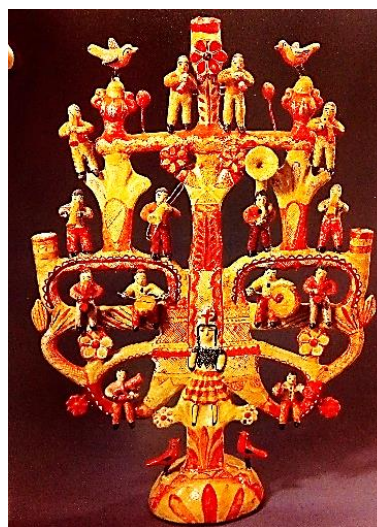


Fig. 24. Árbol de la Vida decorado con tintes naturales. Aurelio Flores.1983. En Multryan Ob. Cit. p. 97

³³⁸ Verónica Castillo. Entrevista 2015. Ob. Cit.

el barro se obtiene de las faldas del Popocatepetl o de otras zonas aledañas, como son los cerros de Acteopan y Cohuecan, municipios de Puebla.



Fig. 25. Árbol de la Vida decorado con pinturas acrílicas. Giovanni Mercado Morgan [nieto de la Maestra artesana Isabel Castillo Orta. Fotografía del artesano, 2011.

Los artesanos nos relatan que para obtener el barro, es necesario raspar al menos dos metros, pues la tierra tiene varias capas. Actualmente los artesanos ya no obtienen el barro que necesitan por sí mismos, sino que lo compran de vendedores que llegan de dichos lugares. Sin embargo, Verónica Castillo nos recuerda la manera tradicional de obtenerlo: “después de raspar a la profundidad de por lo menos dos metros, se extraía el barro y se solía tapar el hueco para sembrar sobre éste”³³⁹. De acuerdo con las recomendaciones de su familia, ella relata que, entre más hondo se escavara, se obtenía barro más fino, para piezas del tipo porcelana; sin embargo, para las piezas de los árboles, es necesario que el barro tenga algunas piedras, por ello sólo solían cavar a dos metros de profundidad.

Algo que en la enseñanza práctica de elaboración de estos árboles nos ha enseñado Gregorio Mercado, fue precisamente la conveniencia de conservar estas piedras en la mezcla de barro. De acuerdo con los consejos de Verónica y Gregorio, estas pequeñas piedras evitan que las piezas exploten al momento de cocerlas, pues éstas sirven para que el barro respire y de esta manera no explote la pieza; claro que también Verónica y Gregorio señalan que en el caso de un barro fino, también es posible hacer la quema del objeto, pero para ello habrá que tener otros cuidados en las temperaturas y vigilancia de la pieza.

Sobre el tema de la técnica, Gregorio nos comparte que, al ser una tradición familiar, la manera de aprender, por parte de los más pequeños, siempre es a manera de juego, pero a pesar de ser “juego”, todo se tiene que hacer bien, con calidad. “Yo comencé con mi abuelita,

³³⁹ Ídem.

Isabel Castillo Orta, ella nos ponía a hacer bolitas, muchas bolitas...incluso con el tiempo me empezaron a pagar por hacer las pequeñas figuritas de frutas para los árboles”³⁴⁰.

Esto es algo que también comparte Verónica, quien, como ya señalábamos, es tía de Gregorio: “Empezamos jugando con el barro, tocándolo, teniendo el contacto. Hay que aprender a dominar el barro, que no nos domine el barro a nosotros; hay que saber cómo tenerlo en las manos; si lo tiene uno tanto en las manos, lo secamos y no vamos a poder trabajarlo. Debemos saber darle el toque de agua que necesitamos y así empezamos [...]”³⁴¹.



Fig. 26. Isabel Castillo Orta (abuela de Gregorio y Tía de Verónica) modelando Árbol de la Vida. Fotografía de la Familia Castillo.

Otra cuestión que nos parece importante destacar es el hecho que para la elaboración de estos Árboles de la Vida, incluso los más grandes y elaborados, no se utilizan moldes, sino que toda su construcción se realiza manualmente, con el apoyo de algunas herramientas rústicas que sirven de apoyo al artesano: “El verdadero artesano no necesita de moldes. Los moldes los utilizan los imitadores. Cuando tú vas a un concurso, aquí en México ya no se usa mucho, pero sí en Estados Unidos. Ahí sólo te dan tu arcilla, tu agua y con eso debes poder demostrar que sabes realmente hacer tus piezas”³⁴².

De acuerdo con las enseñanzas de Gregorio Mercado, la elaboración del Árbol de la Vida inicia con la obtención de la arcilla, si se compra, ésta puede venir o bien en polvo, o como piedra, por lo que el primer paso en la elaboración de los árboles es obtener la arcilla en polvo y luego cernirla para que quede libre de las piedras más grandes (o todo lo fino que se quiera). Posteriormente, se genera una especie de volcán de arena en el que se verterá el agua suficiente para generar una masa de barro con consistencia de plastilina que permita moldear el barro.

³⁴⁰ Gregorio Mercado Morgan, información obtenida a partir de entrevista propia.

³⁴¹ Verónica Castillo, *Entrevista: Maestra del árbol de la vida*, en Radio bilingüe, 2015.

³⁴² Isabel Castillo Orta, información obtenida a partir de entrevista propia.

A partir de la obtención de esta masa, es importante siempre mantener fresca e hidratada la masa, ya que de lo contrario se seca y es necesario comenzar el proceso nuevamente. Una vez que ya se obtiene esta masa, se comenzará a realizar la base, el tronco y ramas de nuestro árbol, todo con las manos, sin moldes; posteriormente las flores, animales y personas características de éste (en el caso de elaborar uno tradicional, que es el que normalmente se elabora en Izúcar, Adán y Eva). Posteriormente, una vez terminada la parte escultórica del árbol, éste se deja secar en un lugar que no le de aire ni sol, (porque si no, la pieza se agrieta); una vez seca la pieza por completo, se deja al menos por 3 días a la luz del sol para que la pieza elimine en lo posible toda humedad restante; posteriormente, la pieza se quema a una temperatura de 800 grados (esta quema puede hacerse muy rudimentariamente en anafres que cuecen el barro al rojo vivo de manera directa; o bien por medio de unos hornos especiales que permiten realizar de manera más cómoda el proceso).

Una vez “quemada” la pieza, se procede a pintarla, pero antes de ello es necesario lijarla y darle una primera capa de pintura con base blanca para sellar los poros del barro, evitando de esta manera que al poner la pintura de color, el barro la consuma. Aquí me parece importante señalar que el ceramista nos mostró algunos de los trazos iconográficos más importantes de los árboles, explicando lo que él conoce sobre sus significados; una vez mostrados los símbolos, se nos permitió practicarlos en hojas de papel o en piezas de barro que no fueran el Árbol de la Vida. Él nos dijo que para el diseño pictórico de los Árboles no se permitía utilizar lápiz, el trazo debía ser directo (ver Fig. 27).



Fig. 27. Isabel Castillo Orta decorando Árbol de la Vida.
Fotografía de Giovanni Mercado Morgan. 2007.

El proceso total para elaborar estas obras artísticas lleva, dependiendo del tamaño de la pieza, desde una semana a un año, y los precios llegan a oscilar entre los 100 pesos, hasta

los 35 mil pesos (dependiendo del renombre del artesano, así como de la calidad y tamaño de la pieza).

Ahora bien, abordando el tema de la iconografía pictórica del árbol de la vida, hay que decir que ésta, así como los materiales y la iconografía escultórica, han sufrido cambios a lo largo del tiempo. Nuestra investigación hasta el momento sólo ha podido identificar unos cuantos símbolos de los cuales no se cuenta mucha información. Sin embargo, quisiéramos hacer mención en este apartado de un símbolo en particular. Para ello nos remitiremos a un relato que nos comparte la maestra artesana Verónica Castillo:

A mi padre le gustaba mucho viajar; un día fuimos a Oaxaca; y en las pirámides de Mitla, descubrimos una pared de cientos de diseños que todos, los cinco hermanos, nos quedamos con la boca abierta; entonces comenzamos a mirarlos y bosquejarlos, y luego decidimos que los incorporaríamos en las piezas que hacíamos; de ahí surge el cambio, surge la transformación del diseño³⁴³.

Este apunte que nos hace Verónica, resultó de gran importancia para nuestra indagación sobre el simbolismo de la iconografía pictórica de los Árboles de la Vida de Izúcar. Esto se debe a que, tras una visita que realizamos a la Ceramoteca de Puebla (Ceramoteca Eduardo Noguera Auza) del Instituto Nacional de Arqueología e Historia (INAH) a inicios del año 2020, como parte de las indagaciones sobre la identificación de iconografía prehispánica en los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros (y antes de contar con las entrevistas de Verónica), logramos identificar uno de los símbolos mayormente utilizados actualmente en la ornamentación pictórica de dichos árboles.

Tras pedir el apoyo de la directora y guía de la ceramoteca, Arq. Elisa Pérez Alemán, se identificó a dicho símbolo con el nombre de *xicalcolihqui*. Cabe señalar que la pieza que nos sirvió de referente fue una vasija de barro decorada con tintes naturales, hallada en Huejotzingo (s.f.). de la cual no se pudo obtener más información; sin embargo, dado que es un símbolo ya registrado e identificado por la arqueología mexicana, se nos invitó a buscar más información sobre éste en algunas fuentes bibliográficas.

³⁴³ National Endowment for the arts. Ob. Cit.

Nuestra indagación bibliográfica sobre la *xicalcolihqui* nos llevó precisamente a Mitla, ciudad zapoteca localizada a 40 Km. de Oaxaca, sitio que nos refiere Verónica en su comentario de arriba. Si bien, no es posible confirmar que haya sido precisamente su familia quien adopta este símbolo para incorporarlo en la iconografía pictórica de los Árboles de la Vida, sí es posible corroborar una relación entre dicho símbolo en los Árboles de la Vida contemporáneos y esta impresionante ciudad prehispánica.

Como un breve apunte sobre esta ciudad, quisiéramos señalar que en Mitla, donde han trabajado diversos arqueólogos e investigadores entre los que se encuentra Mauricio Orozpe Enríquez³⁴⁴, se ha destacado su importancia cosmogónica dentro de las culturas prehispánicas a partir de su propio nombre (Mitla es una corrupción del nombre náhuatl Mictlan o Lugar de los muertos.), así como por un elemento que, de acuerdo con varios autores, la hacen extraordinaria: la ornamentación exclusiva que se hace en ella con la *xicalcolihqui* o *greca escalonada* (ver Fig. 28).

Esta idea es confirmada por una gran cantidad de viajeros e investigadores: “Es cierto que en Mitla los muros de los edificios están cubiertos en toda su anchura de un mosaico de pequeñas piedras incrustadas, que forman las más diversas variantes de la greca escalonada, ornamentación que no existe en otras partes del mundo”³⁴⁵.

Dado que el propósito de nuestra investigación no se enfoca en el análisis iconográfico del Árbol de la Vida, y dada la extensión que implicaría abordar de manera más profunda el simbolismo de la *xicalcolihqui* como parte de su iconografía pictórica contemporánea, dejamos como pendiente un análisis posterior que nos permita desarrollar



Fig. 28. Palacio de las Columnas Mitla Oaxaca en Orozpe, 2010



Fig. 29. (Arriba). Detalle de iconografía en obra de Verónica Castillo (ver Fig. 23)

(Abajo). Detalle de iconografía de los hermanos Mercado Moran

³⁴⁴ Mauricio Orozpe Enríquez. *El código oculto en la greca escalonada*. 2010.

³⁴⁵ Westheim, 1988 p. 334 en Mauricio Orozpe Enríquez, Ob. Cit. p.36

estas cuestiones con amplitud. Sin embargo, diremos que nuestro propósito con estas referencias, ha sido mostrar las transformaciones o evoluciones que ha tenido el Árbol de la Vida de Izúcar de Matamoros, como reflejo de la misma evolución cultural que han tenido sus creadores.

3.2.3 “Hacer especial” La vida ritual en torno a los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros.

En el aparatado que nos corresponde desarrollar ahora, abordaremos la complejidad de la historia del simbolismo del Árbol de la Vida desde la vida ritual de los pobladores de Izúcar de Matamoros. Exploraremos la presencia del árbol en los rituales, el arte y la creencia del izucarense, así como las transformaciones sobre el uso y significado que en este ámbito se han dado, y que podríamos decir, continúan hasta la actualidad.

Para comenzar hay que decir que uno de los aspectos a destacar sobre nuestro caso de estudio es la presencia de ese “hacer especial” que veíamos anteriormente con Dissanayake vinculado a la vida ritual en torno a estos “Árboles de la Vida”. Como recordaremos, Dissanayake señalaba que el origen biológico-evolutivo del arte lo podemos rastrear en esa tendencia humana a “hacer especial” las cosas significativamente importantes para un determinado grupo humano (preocupaciones arquetípicas vitales o emocionalmente significativas, como lo son las cuestiones relativas al origen de la vida y nuestro destino una vez llegada la muerte; el cómo mantener nuestro sustento vital (la fertilidad humana y de la tierra); así como otras cuestiones de igual importancia). Además de ello, la autora señalaba que en gran medida, esta tendencia a “hacer especial” se encontraba vinculada a los ritos y ceremonias que marcan una transición importante para los involucrados (caso de los ritos y ceremonias vinculados con el nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte).

Es precisamente dentro de un par de ceremonias de transición que encontramos originalmente emplazado el uso del Árbol de la Vida de Izúcar de Matamoros (pese a que en la actualidad su compra-venta se desligue por completo de los ritos y ceremonias que veremos a continuación).

De acuerdo con los análisis de Mulryan y siguiendo los apuntes de Gregorio Morgan y Verónica Castillo, en el pasado, cuando los padres de un chico decidían que era tiempo

para casarse, ellos iban (acompañados por un intermediario, algunos de gran prestigio en la comunidad) a la casa de la chica para pedir su mano en matrimonio. Los padres no hablaban hasta que la petición fuera concedida. Entonces los padres del chico podían discutir la fecha de la boda y los regalos necesitados para ser cambiados.

Después de la ceremonia de matrimonio, la pareja se sentaba dentro de la puerta de la casa del chico sobre una estera decorativa de caña (petate) tejida con varios colores. Allí esperarían a los padrinos bautismales de la chica. Para entonces, los padres del chico tuvieron que proporcionar dos quemadores de incienso (popozcomitl) para que los padrinos los usaran para incensar (humearlos con resina de copal) a la pareja. Luego, el popoxcomitl se pasaría a los cuatro padres, quienes realizarían la misma acción, y luego a todos los familiares que estaban presentes. En gran parte del mundo, el incensar es un medio de purificación y de enviar humo de olor dulce hacia el cielo. Los ceramistas de Izúcar han sido conocidos durante mucho tiempo por sus quemadores de incienso de Árboles de la Vida policromados utilizados en las diversas ceremonias religiosas de la ciudad.

Era responsabilidad de los padrinos de la boda, encargados de velar por la joven pareja, entregarles un candelabro policromado con velas encendidas para asegurar una "buena cosecha a lo largo de sus vidas"(esto hacía referencia, tanto al número de sus futuros descendientes como a su sustento económico).

Los quemadores de incienso policromos del Árbol de la Vida, por el contrario, continúan utilizándose hoy, como se verá en la discusión que sigue, y parecen destinados a seguir siendo una característica importante de la vida religiosa de los barrios y especialmente de la cofradía que aquí se instauró.

De acuerdo con Mulryan, en el siglo XVI, el pueblo de Izúcar, con dominio español, pertenecía a varias hermandades religiosas (cofradías). Las cofradías fueron importadas al Nuevo Mundo desde el inicio del periodo de la Colonia, pero estuvieron restringidas a los españoles y criollos (aquellos de sangre pura española que habían nacido en el Nuevo Mundo). Sin embargo, en 1579, "Izúcar se convirtió en el sitio de la primera cofradía para indios, la Cofradía del Santísimo Sacramento, y ha seguido siendo una parte importante de

la vida de la gente de los barrios cercanos al centro de la ciudad. Sus actividades son llevadas a cabo en la iglesia de Santo Domingo, así como las actividades conjuntas de los barrios”³⁴⁶.

Tomando en cuenta lo anterior, Mulryan llega a la conclusión que los españoles debieron haber necesitado una incorporación de los indios más cercana en su sistema.

Todos los indios compartieron el mantenimiento de las iglesias de sus barrios y el honor de sus respectivos santos patronos (hoy cada barrio tiene un doble nombre, el de su santo patrono seguido de su nombre original en náhuatl). Cada barrio eligió un custodio para el santo (denominado como mayordomo), cuyo trabajo es, hasta la actualidad, ver que la fiesta anual del santo, sea llevada a cabo con tanto esplendor como el barrio pueda manejar. Cada nuevo mayordomo es elegido cada año justo después de la fiesta patronal, de manera que éste, puede tener todo un año para reunir los fondos para la celebración del año siguiente.

En Izúcar, la "fiesta de la cofradía" o fiesta de San Pedro y San Pablo, se celebra el 29 de junio. Esta es una de las fechas más importantes para la gente de los barrios porque en esa fecha las responsabilidades principales de la cofradía se transfieren de uno de los siete barrios a un lado del río a uno de los siete del otro lado. En la práctica, diez de los barrios reciben las responsabilidades de la cofradía una vez cada diez años; cuatro de los barrios son tan pequeños que no tienen suficientes personas para realizar todas las tareas requeridas.



Fig. 30. Las dibutadas de San Juan Piaxtla cargando su nuevo quemador de incienso del Árbol de la Vida en preparación para recibir al platito de la gente de Santa Cruz Coatla.

Fotografía por Elizabeth Snoddy Cuellar, Izúcar de Matamoros, 2002.

La posesión más preciada de la cofradía de Izúcar es *el platito*. El *platito*, es un plato de plata pura que representa el santísimo Sacramento y la tradición es conservada por más

³⁴⁶ Mulryan, H, L, Ob. Cit. p. 61

de 300 años gracias a la unión de los barrios que conforman la parroquia de Santo Domingo de Guzmán.

En la tradición de la Izúcar, cada año, el *platito* reside en un barrio diferente, pasando un mes en las casas de los doce funcionarios de la cofradía (llamados/as dibutados/as). En cada cambio se realiza un ritual muy espacial en el cual se encuentra presente como elemento primordial, los quemadores de incienso del Árbol de la Vida (ver Fig. 30).

Como hemos podido ver hasta aquí, el Árbol de la Vida de Izúcar de Matamoros, se encuentra íntimamente vinculado con la vida ritual de su población. Para Dissanayake este rasgo es precisamente una característica común de “las artes” vistas como objetos que han sido producto de un “hacer especial”: “Es bien sabido que en la mayoría de las sociedades, las artes se asocian comúnmente con contextos ceremoniales, con rituales”³⁴⁷. En su amplio estudio sobre esta tendencia a “hacer especial” y su vínculo con el ritual y otros contextos ceremoniales, Dissanayake pudo establecer algunas características que nos permiten comprender el por qué se da este vínculo entre arte y contextos rituales que nos parece importante señalar.

1) De acuerdo con Dissanayake, tanto el ritual como el arte son “*compelling*”, es decir, evocan un interés, atención o admiración de una manera poderosamente irresistible; y para ello utilizan varios medios eficaces para despertar, captar y mantener la atención (sonidos fuertes, movimientos exagerados, objetos vistosos, palabras o frases que se repiten continuamente, entre otros). Cuestiones todas ellas presentes en los ritos matrimoniales de Izúcar de Matamoros, así como en sus cambios de Cofradía.

Ambos [arte y rito] están diseñados con la intención de afectar emocionalmente a las personas: hacer que sus sentimientos tomen conciencia, mostrarlos. Una gran parte de la naturaleza de los rituales y el arte es que son deliberadamente no ordinarios [...] para hacer que los rituales sean poderosamente irresistibles incluyen la exageración, la repetición y la elaboración³⁴⁸.

2) Dentro de la caracterización de Dissanayake, un segundo elemento en común entre arte y rito sería la “*stylization*” o estilización de formas que permea tanto a los objetos, como a las acciones realizadas. Dicha estilización permitiría agregar a su carácter no-ordinario, la

³⁴⁷ Ellen Dissanayake. *Homo aestheticus*. Ob. Cit. p.46

³⁴⁸ *Ibidem*. p.46-47

singularidad de un modo de hacer particular. La autora señala al respecto que “esto se realiza conscientemente como si se actuara”³⁴⁹.

3) Otro de los puntos en común es que tanto los rituales como el arte están “*formalized*” o formalizados. Es decir, que todo lo que hace la gente en ellos (movimientos, cantos, formas, etc.) se encuentra estructurado de forma particular, ya que ello permite configurar una determinada reacción (emociones e interpretaciones) por parte de los participantes individuales.

4) También como ya habíamos señalado anteriormente, tanto las ceremonias rituales, como las artes, son “*social reinforcers*” (reforzadores sociales), pues unen a sus participantes y audiencias en un mismo estado de ánimo. Ambos brindan una ocasión para los sentimientos de trascendencia individual del yo, pues todos los involucrados comparten la misma ocasión de “emoción modelada”.

5) Aunado a lo anterior, Dissanayake señala que los rituales y las artes están “bracketed”, es algo así como estar entre paréntesis o corchetes al partir de la vida cotidiana o real, para emplazarse en un escenario (físico o simbólico). Es decir, se les encuentra en un área demarcada que marca la diferencia entre “lo sagrado” y “lo profano”; lo extraordinario de lo cotidiano.

6) Por último, la autora señala que tanto los rituales como las artes hacen un uso notorio de los símbolos (“*use of symbols*”). Es decir, que las cosas utilizadas dentro de ellos (objetos o actividades), tienen significados ocultos; reverberaciones más allá de su aparente significación superficial. Hecho que ya habíamos estado vislumbrando cuando abordábamos al “Árbol de la Vida” como símbolo universal y las significaciones unificadas que para varias culturas ha tenido a lo largo del tiempo.

A todas estas características identificadas por Dissanayake, hay que recordar nuevamente que las ceremonias rituales son comportamientos humanos universales, los cuales sirven para numerosos propósitos sociales. Por ejemplo, desde la perspectiva etológica de nuestra autora, las personas en grupos sociales que no tenían rituales ceremoniales no

³⁴⁹ *Ibidem.* p. 47.

sobrevivían tan bien como aquellos que los tenían. Serían menos cohesivos y cooperativos; responderían a la adversidad de manera individualizada, fragmentada, desenfocada y, en última instancia, menos satisfactoria. Situación que nos permite entender el porqué han llegado hasta nuestros días con tal permanencia e importancia, así como la tendencia a recurrir a una práctica del “hacer especial” manifestado en una diversidad de formas que hoy podrían ser catalogadas como “artísticas”: el uso de objetos hermosos o llamativos; el uso de atuendos especialmente decorados, música, exhibición visual, lenguaje poético, danza, representaciones.

Ahora bien, regresando a nuestro caso particular, los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, en tanto manifestaciones del “hacer especial” de una comunidad y su vínculo con momentos de transición significativamente importantes, como lo es el matrimonio de una pareja o el cambio de dibutados/as en una Cofradía, se han ido transformando con el tiempo como respuesta a las nuevas dinámicas de la sociedad en la cual se emplazan.

Podemos señalar de manera particular que estas obras artí-estéticas, que antaño eran meramente utilitarias en los ritos que hemos señalado, con el tiempo (específicamente en las primeras décadas del siglo XX), estos objetos sensibles producto de un “hacer especial”, junto con otros objetos catalogados hoy como “arte popular”, comenzaron a atraer la atención de la élite urbana. Este interés fue, en parte, soportado por el enfoque del gobierno mexicano en las “artes populares”, como un esfuerzo por reconocer la labor creativa indígena-popular, tras la Revolución Mexicana. El escritor, artistas y curador Gerardo Murillo fue uno de los muchos artistas mexicanos e intelectuales que retoma esto. Él escribió: “después de la pasión por la Revolución, las artes populares fueron la expresión más importante de México”³⁵⁰

³⁵⁰ Gerardo Murillo. *Las artes populares en México*. Librería cultural. México. 1921. p.9

Artistas y personalidades como Diego Rivera, Frida Kahlo, Miguel y Rosa Covarrubias; incluso Nelson Rockefeller, contaron con colecciones de Árboles de la Vida; se sabe que este último tuvo una numerosa colección de árboles de Aurelio Flores, ceramista de Izúcar de Matamoros³⁵¹.

Sin duda la transición de objetos rituales en artículos coleccionables, afectó dramáticamente su forma, el contexto en el que se creaban y a sus creadores, pues como vimos, mientras que en un inicio surgen como piezas hechas a mano de manera anónima para su uso

local, posteriormente llegan a ser producidas por ceramistas de tiempo completo que firman sus cada vez más refinados trabajos y los distribuyen en el mercado global a través de internet.

En nuestro siguiente apartado nos dedicaremos a exponer brevemente algunas de las características de las otras dos poblaciones que también se dedican a la elaboración del Árbol de la Vida, pero con otras formas iconográficas y técnicas: Acatlán de Osorio, Puebla y Metepec, Edo. De México.

3.2.4 Otras representaciones del Árbol de la Vida en zonas aledañas al municipio de Izúcar de Matamoros.

Hemos señalado con anterioridad que una de las creaciones arti-estéticas en las que el símbolo universal del Árbol de la Vida adquiere gran relevancia es el esculpido en barro y adornado con motivos diversos. Si bien nuestra investigación se ha decantado por analizar los elaborados en Izúcar de Matamoros, por ser considerado el municipio en el que se comienza con la tradición alfarera de estos objetos, vinculados a ritos ancestrales; nos ha parecido importante destacar que dentro de la misma región territorial, aunque no en el mismo Estado, encontramos dos municipios más cuya tradición alfarera ha propiciado el



Fig. 31. Autor desconocido. Árbol de la Vida en Casa Azul: Museo de Frida Kahlo. Fotografía de Lorena García Solar.

³⁵¹ Mulryan, H, L, Ob. Cit. p.116

desarrollo de estas obras cerámicas: Acatlán de Osorio, también en el Estado de Puebla y Metepec, en Edo. De México.

Al respecto hay que señalar que dicho vínculo geográfico puede ser clave en el desarrollo no sólo de la producción alfarera de dichos municipios (la zona mixteca era considerada como una de las grandes productoras de cerámica desde el clásico), sino también de la propia adopción del símbolo universal en cuestión. La hipótesis que, por cuestiones de tiempo no nos es posible desarrollar, se encuentra íntimamente relacionada con los vínculos prehispánicos y las influencias olmecas y teotihuacanas que los tres municipios mantuvieron en la antigüedad, por lo que los ritos en torno a la fertilidad y otras cuestiones relativas al desarrollo y procuración de la Vida, tanto física como espiritual, que se engloban en torno a la representación del símbolo del Árbol de la Vida, podrían también estar relacionadas con dicha cercanía y ubicación geográfica de los asentamientos mencionados. Lo anterior queda como pendiente para una ampliación de lo presentado ahora, sin embargo no quisimos dejar pasar por alto dicho apunte. .

A continuación exponemos brevemente las características que los Árboles de la Vida en estos municipios han adquirido (como expresión del amplio sesgo cultural que puede tener la expresión arti-estética del mismo símbolo asociado a una preocupación arquetípica universal).

3.2.4.1 Acatlán de Osorio, Puebla.

A dos horas de distancia de Izúcar de Matamoros, encontramos el municipio de Acatlán de Osorio.

Conocido también como “La Perla de la Mixteca”, el municipio de Acatlán de Osorio se localiza en la parte sur del Estado de Puebla y está considerado como el “pórtico de la mixteca poblana”. Está limitado al norte por el municipio de Tepexi de Rodríguez; al sur y al este por el estado de Oaxaca y al este por los municipios de Izúcar de Matamoros y Chiautla de Tapia.

Este municipio, al igual que hemos visto con Izúcar de Matamoros, tiene sus raíces en una de las culturas mesoamericanas, la cultura mixteca, la cual se desarrolló en los actuales estados de Guerrero, Oaxaca y Puebla. De acuerdo con los historiadores de la región, fue en el siglo XII que el Tecutli Tizaa se establece con su tribu mixteca, dándole el nombre de

Tizaa, ‘agua cenicienta’, pero en 1445, cuando Moctezuma Ilhuicamina conquistó a los mixtecos, le cambió el nombre a “Acatlán”, nombre que proviene del náhuatl, “acatl”, carrizo y “tlán”, lugar: “Lugar de carrizo o carrizal”. Se trata de unos de los primeros asentamientos de los proto-mixtecos entre los años 2000 a 1500 a. C³⁵².

El municipio de Acatlán cuenta con una comunidad alfarera con tradición milenaria, la cual refleja el cambio y la continuidad de prácticas ancestrales en el tiempo. Dicho proceso de evolución cultural, implica la “adaptación” de las técnicas tradicionales a nuevas formas y materiales para consumidores urbanos, diferentes a las necesidades locales y regionales que, como habíamos visto también en el caso de Izúcar, provienen de actividades utilitarias, muchas de ellas vinculadas a rituales ancestrales.

De acuerdo con Mulryan, los Árboles de la Vida en Acatlán fueron realizados por primera vez por Heron Martínez Mendoza (1918-1990) quien comenzó a realizar esculturas similares a las de Izúcar pero con un animal o una sirena como base. A medida que su trabajo evolucionó, hizo árboles de la vida bruñidos que fueron decorados con hojas y flores. Sus temas incluyeron belenes, figuras de circo, la Virgen de Guadalupe, Adán y Eva y todo tipo de animales. Algunas de las piezas más elaboradas estaban decoradas por ambos lados³⁵³. Dado que el estilo de Heron influyó mucho en la cerámica de Acatlán, hoy en día todavía se fabrican hermosos Árboles de la Vida bruñidos en la comunidad. De hecho la caracterización que podemos hacer sobre los Árboles de la Vida de este municipio tienen que ver, sobre todo, con los contrastes de técnicas para la elaboración de dichas cerámicas, en comparación con las otras dos localidades que también los elaboran; pero también con la forma en sí de la representación escultórica.

Una característica particular de los Árboles de la Vida de Acatlán de Osorio es el uso de la técnica de “barro bruñido” que se utiliza para su elaboración, cambiando así el colorido que caracteriza tanto a los de Izúcar, como a los de Metepec, por la sobriedad del color brillante, natural, del barro de la región. Se trata de una técnica prehispánica para trabajar el

³⁵² Carla Andrea Espinosa Carrillo. *La alfarería de Acatlán de Osorio, valor social identitario como estrategia de comunicación (Tesis)*. Facultad de Ciencias de la Comunicación. BUAP. 2017. p. 14

³⁵³ Mulryan. Ob. Cit. p.80

barro que consiste en dar brillo al barro natural, a partir del roce que se hace a éste con semillas o huesos de animales.



Fig. 32. Herón Martínez. Candelabro-Árbol de la Vida con Canguros. Hacia 1981. En Mulryan. Ob. Cit. p 104



Fig. 33. Herón Martínez. Candelabro-Árbol de la Vida con rueda dentada, pueblo y torre.. Hacia 1975. En Mulryan. Ob. Cit. p 105

Al respecto hay que señalar que también existen Árboles de la Vida policromados en Acatlán, ejemplo de ello son las piezas que se encuentran dentro de las colecciones del Museo de Arte Popular de Puebla (antiguo ex-convento de Santa Rosa), y las del Museo de Arte Popular de la Ciudad de México (MAP) cuya particularidad no sólo es la técnica pictórica, que difiere con la de Izúcar (colores brillantes con grecas y símbolos menos elaborados que los de Izúcar), sino también el uso de formas escultóricas que se alejan de la representación cristiana del símbolo con Adán y Eva en el centro (presencia de animales, en lugar de “los primeros padres”). Sin embargo, a pesar de las diferencias, existen similitudes entre ambos municipios, como el uso de arcos para desarrollar la forma escultórica de la pieza y la permanencia de bases para velas tipo candelabro.



Fig. 34 Artista desconocido. Candelabro-Árbol de la Vida con Adán y Eva. 1962. En Mulryan. Ob. Cit. p. 90

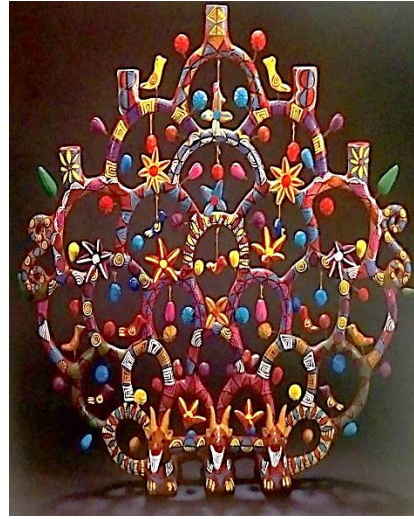


Fig. 35. Herón Martínez. Candelabro-Árbol de la Vida con tres cabras. Hacia 1972. En Mulryan. Ob. Cit. p. 91



Fig. 36. Herón Martínez. Candelabro-Árbol de la Vida sobre "estufa utilitaria". Hacia 1968. En Mulryan. Ob. Cit. p. 93

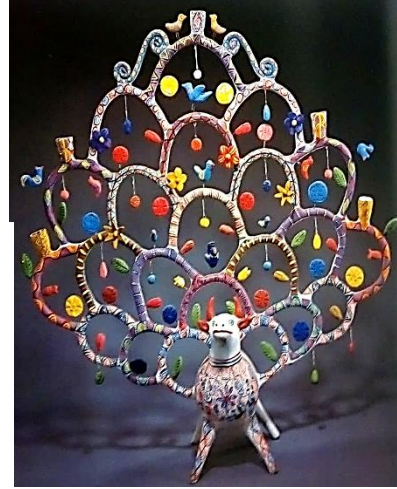


Fig. 37. Herón Martínez. Candelabro-Árbol de la Vida con buey. Hacia 1972. En Mulryan. Ob. Cit. p. 92

3.2.4.2 Metepec, Edo. de México.

El municipio de Metepec se localiza en la zona central y alta del Valle de Toluca; limita al norte y al oeste con el municipio de Toluca; al sur con Calimaya, Mexicaltzingo y Chapultepec; al este con Santiago, Tianguistenco y San Mateo Atenco. Su nombre procede del náhuatl *mētl* (maguey), y *tepētl* (cerro) significando "cerro donde hay magueyes" o "en el cerro de los magueyes".

Como ya se había mencionado Metepec es reconocido por su tradición cerámica, sobre todo aquella conocida como "de laqueado negro" y sus elaboradas jarras de pulque. Actualmente su producto más distintivo es el Árbol de la Vida, el cual si bien se considera

que surge en Izúcar de Matamoros, la adopción de este símbolo por parte de Metepec le ha valido el reconocimiento nacional e internacional gracias al apoyo de los gobiernos y el interés que investigadores le han dado a esta interpretación arti-estética muy particular de la localidad. Al respecto hay que añadir, como lo hemos hecho anteriormente, que dicho reconocimiento ha propiciado que hoy en día la mayor parte de libros sobre las denominadas “artesanías” en barro del Árbol de la Vida, se enfoquen en las obras de este municipio (en nuestra búsqueda bibliográfica nos encontramos con al menos tres libros dedicados por completo a los Árboles de la Vida de Metepec con ninguna o apenas alguna mención sobre Izúcar y Acatlán). De acuerdo con los registros hechos sobre la alfarería de Metepec, la elaboración de árboles de la Vida se comienza a realizar en 1940 cuando Modesta y su esposo Dario Soteno comienzan a experimentar con piezas decorativas que hoy se conocen como Árboles de la Vida. Desde entonces la familia Soteno le ha dado a Metepec fama nacional e internacional con sus intrincados árboles de la vida .

Ahora bien, abordando de lleno al Árbol de la Vida de Metepec, podemos decir que según algunas investigaciones acerca de este pueblo alfarero, como la que realiza Linda Mcallister³⁵⁴, la adopción del símbolo foliado es atribuida a la cosmología azteca, a la iconografía franciscana y a la tradición más antigua de Izúcar; sin embargo algunos alfareros del lugar aseguran que se inspiraron en un objeto religioso de Oaxaca ubicado en la iglesia de Santo Domingo. En realidad, hasta la actualidad, resulta incierto el origen de la adopción de dicho símbolo, sin embargo, lo que sí se ha reconocido es a Izúcar como primer asentamiento en el que se llevó a cabo su producción y la valiosa interpretación de éste por parte de Metepec.

³⁵⁴ Linda Mcalister en Berenice Herrera Medina. “Patrimonio y cultura popular”. *El caso de las artesanías de barro policromado en Izúcar de Matamoros en la segunda mitad del siglo XX* (Tesis). Facultad de Filosofía y Letras. BUAP. 2007. p.78

Una característica a destacar en los Árboles de la Vida de Metepec, es la forma escultórica de éstos: saturados por completo de objetos alusivos a la temática a tratar. Hay que decir que si bien se conserva el uso de la simbología tradicional del Árbol de la vida con Adán y Eva al centro, es más recurrente encontrar árboles temáticos que van desde “el Arca de Noé” como pasaje bíblico u otras alusiones de la tradición católica, como árboles dedicados a la vida de algún santo; hasta otros temas populares como la vida marina, el mole poblano, danzas tradicionales, marcas de aerolíneas, entre otros. Dicha variedad temática ha sido evidenciada por algunos escritores como Carlos Monsiváis, quien enfatiza: “En la primera época, el árbol de la vida recrea el Edén y la acción de los padres fundadores Adán y Eva. Hoy cualquier tema es digno de considerarse, y en los “Árboles de la Vida” los superhéroes del cómic alternan con los españoles que en el siglo XV arriban a tierras ignoradas [...]”³⁵⁵



Fig. 38. Oscar Soteno. *Árbol de la Vida* cuyo tema son las artesanías en México. s.f. Colección del Museo de Arte Popular de la Ciudad de México (MAP).

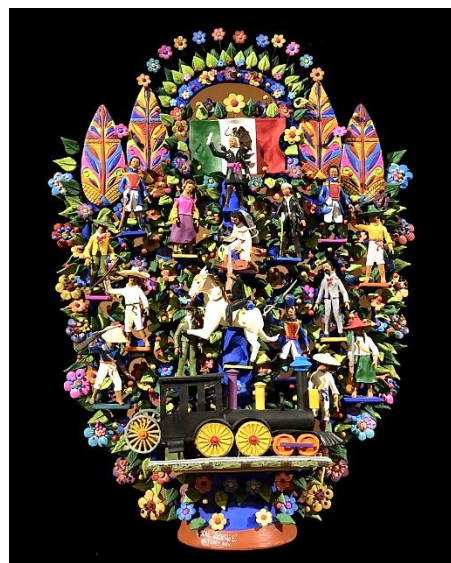


Fig. 39. Oscar Soteno. *Árbol de la Independencia y la Revolución Mexicana*, 2010. Colección Fomento Cultural Banamex A. C. Fotografía: Archivo Fomento Cultural Banamex, A.C.

³⁵⁵ Carlos Monsiváis en Berenice Herrera Medina. Ob. Cit. p.79

También hay que destacar que, a diferencia de los árboles de Izúcar y Acatlán, los de Metepec inicialmente utilizaron arcos para dar forma sus árboles, sin embargo hoy ya no los utilizan. Más bien se generan retablos escultóricos donde la pieza se encuentra cubierta por completo sin huecos. Además de esto, los de Metepec, a diferencia de los de Izúcar, ya no cuentan con bases para velas.



Fig. 40. Javier Carrillo Soteno. *La tlanchana alfarera*. 2017. Colección del Museo del Barro de Metepec, Edo. de México.

Finalmente hay que señalar que los Árboles de la Vida de Metepec pueden ser de dos tipos, aquellos sobrios que se quedan con el color natural del barro utilizado, y los de barro decorados con una diversidad polícroma de colores. A esto hay que añadir que su policromía, a diferencia de los de Acatlán e Izúcar, es lisa, sin símbolos o grecas prehispánicas decorativas.

Resumiendo lo visto en esta breve caracterización de los Árboles de la Vida en zonas aledañas al municipio de Izúcar de Matamoros, podemos decir que todas las transformaciones que se dieron en la elaboración de éstos a través del tiempo, nos permiten entender el proceso de evolución cultural colectiva por el que han pasado. Además, podemos observar que las interpretaciones en forma y materiales que se han dado por parte de cada uno de los municipios, si bien son distintos, se conservan los significados originales relacionados con la abundancia, la fertilidad, y la vida en general. Finalmente, si bien en los tres municipios la diversidad de temáticas a representar ha permeado en la representación de formas y objetos completamente alejados del “significado tradicional”, sólo podemos entender esto como

“adaptación” natural y continua de acuerdo al contexto (las necesidades, costumbres y creencias de una sociedad en continua transformación) en el cual se desarrollan.

3.3 Los “universales del arte” de Dutton + Quintero, Ana Cristina Vélez y Ellen Dissanayake aplicados a los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros.

Para concluir nuestro capítulo y con la finalidad de responder a nuestra pregunta de investigación: ¿cómo analizar y valorar estéticamente una artesanía? en el marco de un *nuevo sistema de valoración de las artes* que contribuya a la revaloración y resignificación del concepto “artesanía”, presentamos a continuación la aplicación de los “universales del arte”, defendidos por autores como Denis Dutton (con los aportes de Cinthya Quintero), Ana Cristina Vélez y Ellen Dissanayake, a nuestro caso de estudio: los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, Pue..

Como veremos, dichos universales, basados en la teoría evolucionista del arte, pero que también pueden ser relacionados con una postura decolonial del arte, nos permiten analizar desde una visión amplia (no eurocentrada), a objetos arti-estéticos de una diversidad cultural amplia y que en la mayoría de los casos han sido descalificados por el sistema de valoración del arte hegemónico actual, pues se les encuentra en categorías de “no-arte”, como sería el caso específico de las “artesanías”. Por tanto, la confrontación de dichos universales con nuestro caso de estudio particular, pretende demostrar que dentro del amplio repertorio de expresiones sensibles del hombre, las hoy catalogadas como “artesanías”, pueden y deben ser analizadas y valoradas como “arte”.

El modo de proceder en nuestro análisis fue el siguiente:

Exponemos en un primer cuadro, los “universales del arte” que defienden, en primer lugar Denis Dutton, complementados por los aportes de Cinthya Quintero; así como los correspondientes a la autora Ana Cristina Vélez. Lo anterior nos permite cotejar posturas que evidencian vínculos entre las propuestas, pero también complementariedad en las mismas. A su vez, el despliegue resumido de las propuestas teóricas de los autores, nos permiten enriquecer la idea central del “universal” en cuestión, para posteriormente cotejar si éste se encuentra presente en nuestro caso de estudio. Al respecto hay que decir que la propuesta inicial de Dutton sobre estos universales expone que no es necesario que el objeto analizado a partir de ellos cumpla estrictamente cada uno de ellos, sin embargo, la acumulación de los

mismos, permiten con mayor seguridad, ratificarlos como objetos que bien pueden catalogarse como “arte”, en su más amplia expresión ya liberada de las concepciones eurocéntricas.

Posteriormente, en un segundo cuadro, hacemos mención de unos “criterios naturales” que pueden identificarse con una valoración positiva equiparable a la “belleza” eurocéntrica en el arte occidentalizado, que serán igualmente confrontados con nuestro caso de estudio. Lo anterior con la intención de mostrar la presencia de un criterio que puede verse como axiológico, a la hora de analizar obras arti-estéticas cuyas características particulares las alejan de los parámetros axiológicos hegemónicos del arte euro-occidental.

Universales del Arte		
Dutton +Quintero	Ana Cristina Vélez	Análisis: Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, Puebla
<p>Placer directo [Afectar al receptor].</p> <p>El objeto/acto artístico, se valora como <i>una fuente inmediata de “placer” o de alguna otra reacción que pueda “afectar al receptor”</i>. Lo anterior es una característica independiente y no esencialmente vinculada por su utilidad a la hora de producir algo más que sea también útil o placentero. (Ver descripción completa de los universales en pp.98-106).</p>		<p>El “placer directo” o ese “afectar al receptor” que proponen Dutton + Quintero es posible experimentarlo al observar/apreciar los Árboles de la Vida; ya sea por la complejidad y detalle de la pieza escultórica, así como por el detalle presente en su diseño pictórico.</p> <p>Dicho de otro modo, cuando nos topamos frente a estos objetos arti-estéticos; es decir, ante el estímulo visual de éstos, el espectador siente un interés ante éstos, lo cual devendrá probablemente en la experimentación de una reacción sensorial que puede ser placentera o de otro tipo.</p>

<p>Habilidad y virtuosismo</p> <p>La creación del objeto/acto artístico <i>requiere y demuestra la ejecución de unas habilidades especializadas.</i> De modo que habrá algunos individuos que <i>destaquen sobre otros en virtud de su talento especial para esta actividad.</i></p>	<p>Capacidad de perfeccionar y de especializar.</p> <p>Se basa en la inclinación del hombre a volver más complejos y sofisticados los talentos naturales; así como a explorar todas las posibilidades de cualquier habilidad que tengamos.</p> <p>Aplicamos a todas las habilidades humanas, nuestra actitud competitiva, la creatividad y la tendencia a la especialización</p>	<p>Como hemos señalado en este capítulo, la creación de Árboles de la Vida implica no sólo un saber técnico del material a utilizar, sino de todo un proceso orgánico que comienza con la elección de la materia prima, la elaboración de la masa de barro, la “técnica escultórica” de la pieza, el proceso, temperatura y duración de la cocción de la pieza, así como de la iconografía escultórica y pictórica que a su vez envuelven todo un entramado significativo-simbólico que tiene sus raíces en la vida ritual en la cual (originalmente) se emplazaban dichos objetos.</p> <p>Así pues, la habilidad natural del artista/artesano para lograr con satisfacción una de estas piezas escultóricas, deviene en el perfeccionamiento paulatino y progresivo que puede catalogarse como una clase de especialización y muestra de virtuosismo.</p>
<p>Estilo.</p> <p>Los objetos y las actuaciones en todas las formas artísticas <i>se realizan siguiendo unos estilos reconocibles, según unas normas relativas a la forma, la composición y la expresión.</i></p> <p>El estilo, <i>puede ser tanto el resultado de una cultura o</i></p>		<p>Hemos señalado con anterioridad que, a pesar de la existencia de distintos “Árboles de la Vida” en México (los de Izúcar, los de Acatlán y los de Metepec), existen distinciones entre cada uno de ellos a pesar de conservarse ciertos caracteres simbólicos y significativos. Dicha</p>

<p><i>una familia, así como el invento de una persona.</i></p> <p>Aunque el estilo puede ser estable, <i>goza de estarse nutriendo de otros referentes y readaptándose a los necesarios cambios de una sociedad.</i></p>		<p>distinción entre cada uno de ellos, responderían precisamente un “estilo” reconocible y particular. Por un lado el estilo colectivo, de cada uno de los municipios; y por otro, el estilo de la familia o taller de artesanos, que a su vez también puede analizarse según el estilo de cada uno de los miembros que conforman el taller. Sin embargo hay que señalar que dicho “estilo individual”, por lo menos en el caso específico de los árboles de la Vida, nunca supera al estilo colectivo del municipio al que pertenecen.</p>
<p>Novedad y creatividad</p> <p>Se trata de la <i>expresión de un “talento imaginativo”</i> que se valora en el arte según su <i>capacidad para exhibir creatividad individual o colectiva.</i></p> <p>En muchos casos, dicha creatividad se desarrolla según convenciones colectivas que se actualizan por medio de las capacidades de los sujetos que las ejecutan.</p>	<p>Capacidad de crear</p> <p>Los actos creativos (entre ellos el arte), son el resultado del pensamiento divergente, de la capacidad de hacer variaciones, cambios y selecciones, como un juego.</p> <p>La explosión de la creatividad en el <i>Homo sapiens</i>, apareció cuando su cerebro fue capaz de combinar símbolos; y lo hizo gracias a subrutinas neuronales diseñadas ad hoc por la evolución que nos permiten recordar, reconocer objetos y resolver problemas.</p>	<p>Al igual que señalábamos en el apartado anterior, es posible identificar “creatividad” individual y colectiva en los Árboles de la Vida pese a mantenerse ciertas convenciones colectivas permanentes. Por su parte la “novedad” podría ejemplificarse a partir de los diversos diseños temáticos que en la actualidad se expresan en los árboles más contemporáneos (caso de la crítica a las muertas de Cd. Juárez que realizó Verónica Castillo en una de sus obras) (Ver p. 162).</p>
<p>Crítica [Juicios de valor]</p> <p>Presencia de una especie de <i>lenguaje crítico sobre el</i></p>	<p>Juzgar y comparar</p> <p>Cuando nos llega un estímulo, de la</p>	<p>Ante el estímulo visual de los Árboles de la Vida de Izúcar, se tiende a generar juicios de valor por parte</p>

<p><i>juicio y la apreciación que puede ser sencillo o más complejo.</i></p> <p><i>No debemos suponer que se trata de alguna especie extraña o rebuscada del lenguaje para referirnos a las experiencias básicas que tenemos ante una obra. Tampoco se trata de una tarea exclusiva de un grupo de personas especializadas y/o entrenadas.</i></p> <p><i>Debe entenderse como un “juicio de valor” asociado a la tarea sensible del espectador que es capaz de emitir una calificación casi inmediata ante una determinada experiencia estética.</i></p>	<p>complejidad y tipo que sea, la mente lo procesa. Dicho estímulo puede captar nuestra atención o ser desechado por ésta de inmediato, pero si nos interesa, pasa a ser comprendido y luego evaluado.</p> <p>El ser humano llega al mundo dotado de adaptaciones psicológicas para evaluar el entorno con ciertos criterios estéticos: valoramos aspectos que son placenteros para nuestras capacidades cognitivas, como la <i>funcionalidad</i>, cierta <i>repetición</i>, el uso de <i>patrones</i>, la <i>continuidad</i>, la <i>claridad</i>, la elaboración de <i>variaciones</i> sobre un tema, el <i>contraste</i>, la <i>dificultad técnica</i>, el <i>equilibrio</i>, la <i>armonía</i>, la <i>proporción</i>, la <i>delicadeza</i> y la <i>resistencia</i>.</p>	<p>del espectador; si bien las personas con mayor experiencia en el ramo (los propios artesanos o teóricos del tema) cuentan con modos de expresar dichos juicios de valor de manera más especializada (llamando por su nombre técnico o tradicional a los símbolos, técnicas, etc.), la mayor parte de personas también es capaz de emitir sus propios juicios al prestar atención a cuestiones como la funcionalidad del objeto (como candelabro, incensario u objeto decorativo); la repetición y simetría en las formas, símbolos y colores utilizados; la dificultad técnica para elaborar una determinada forma escultórica o pictórica de la pieza; la proporción y armonía de las distintas piezas que conforman la obra; entre otros.</p>
<p>Representación</p> <p><i>Los objetos de arte, representan o imitan, en diversos y amplios grados de naturalismo, experiencias reales e imaginarias del mundo.</i></p> <p><i>La representación debe ser vista en el contexto de distintos niveles de habilidad, técnicas</i></p>	<p>El desarrollo del dibujo; la Capacidad de representar; y la capacidad simbólica.</p> <p><i>El hecho de dibujar, modelar la arcilla, sin pensar todavía en hacer “arte”, implica que somos capaces de representar, de crear una realidad nueva, en que hacemos corresponder signos con</i></p>	<p>Hemos dicho en este capítulo que el Árbol de la Vida, al estar vinculado con una preocupación arquetípica vital: la vida en sus diferentes manifestaciones, como fertilidad, abundancia, prosperidad, etc., representa a partir de una metáfora, una diversidad de significados. A su vez, la obra arti-estética</p>

<p><i>disponibles y medios tecnológicos sin una reunión mínima de estándar. Necesitamos considerar también las dependencias y convenciones culturales al momento de analizar cada una de las sociedades que queramos abordar desde su trabajo artístico.</i></p>	<p><i>sus significados para luego comunicar ideas.</i></p> <p>Tanto el dibujo como el modelado en arcilla, por ejemplo, permiten plasmar imágenes visuales por fuera de la mente, lo cual se relaciona con la capacidad de vincular ciertas ideas con unos signos particulares.</p> <p>El representar, muestra la capacidad del cerebro para codificar el mundo a partir de símbolos.</p>	<p>específica del Árbol de la Vida de Izúcar, representa de manera particular, el significado y simbolismo universal del mismo. Es la representación de un mundo físico y espiritual que ha sido codificado mediante el símbolo universal del árbol cósmico o árbol de la vida a partir de las convenciones culturales de la sociedad que los ha creado (la técnica prehispánica, los símbolos pictóricos que nos remiten a la misma región, entre otras cuestiones particulares que generan un puente entre lo universal y lo local.).</p>
<p>Foco especial</p> <p><i>Las obras de arte y las actuaciones artísticas son objeto de una atención singular; es decir, tienden a quedar excluidas de la vida común, y conforman un foco separado y llamativo de experiencia.</i></p> <p>Dicha característica puede verse como un derivado de lo que para Ellen Dissanayake implica el “hacer especial”. Dissanayake nos dice que no todas las cosas se hacen especiales y las que se eligen para ello, generalmente se hacen especiales por una razón. Dicha razón encuentra un vínculo generalizado con la supervivencia; es decir, la</p>		<p>Habíamos dicho con anterioridad que el Árbol de la Vida se encuentra originalmente relacionado con los rituales matrimoniales de Izúcar, fungiendo como un elemento importante dentro del significado de la unión de la pareja: el árbol en este contexto hace alusión a la prosperidad económica, la fertilidad de la pareja para procrear hijos; así como la buena salud que les permita llegar a la vejez sin complicaciones.</p> <p>De lo anterior podemos destacar que, por lo menos en su concepción original, el Árbol de la Vida se emplaza en un contexto fuera de la vida cotidiana, y</p>

<p>generación, desarrollo y permanencia de la vida (natural y humana).</p>		<p>su uso era momento de un “foco especial” dentro de la ceremonia matrimonial.</p> <p>Lo mismo puede decirse del empleo de éstos en los cambios de dibutados/as en la Cofradía de Izúcar.</p> <p>Cabe señalar que en la actualidad, dada la evolución cultural que ha tenido el emplazamiento del Árbol de la Vida como objeto decorativo, más que ritualístico, podemos encontrar otro tipo de “foco especial” ante estos objetos arti-estéticos, cuando se les encuentra expuestos en una galería o museo (ya sea de antropología e historia, de arte popular, e incluso galerías de arte contemporáneo).</p>
<p>Individualidad expresiva</p> <p><i>El potencial para expresar una personalidad individual suele estar latente en las prácticas artísticas.</i></p> <p>Ese talento individual y la personalidad expresiva, son aspectos que se respetan entre los artistas/artesanos.</p>		<p>El reconocimiento de la presencia de individualidad expresiva es completamente aceptado entre el gremio de artesanos/artistas Izúcarences. Ellos reconocen quién/quienes hacen mejor las cosas o quién/quienes son mejor en una determinada parte del proceso o forma final de la obra. Si bien no suelen reconocer de manera pública las diferencias entre sus colegas, son capaces de reconocer la autoría de una determinada pieza sin necesidad de firmas.</p>

		<p>A su vez, lo anterior también lo encontramos presente a la hora de comprar y/o encargar uno de estos árboles. Las personas suelen dirigirse a aquellos artesanos cuyo trabajo les parece mejor desarrollado, por la calidad de los materiales, el detalle y terminado de las formas, etc. y es a ellos quienes deciden reconocer con la compra de sus productos (hecho para el cual tuvo que existir también un juicio de valor).</p>
<p>Saturación emocional</p> <p><i>La experiencia de las obras de arte está repleta de emoción, aunque ésta se manifieste de muy diversas maneras.</i></p> <p><i>Además, las obras de arte pueden estar impregnadas de un claro sabor o tono emocional (por parte de quien las crea o ejecuta), que difiere de las emociones provocadas por el contenido representado.</i></p>	<p>Capacidad de representar</p> <p>Con las capacidades de imaginar, simbolizar y representar, el hombre fue descubriendo que podía mejorar el mundo que lo rodeaba y hasta despertar emociones de manera artificial.</p>	<p>Sin duda alguna los artesanos/artistas plasman emociones en sus obras al momento de crearlas (sobre todo cuando se trata de un encargo particular o de la pieza que será exhibida para concurso, muestra o exposición).</p> <p>También hay que señalar que quienes adquieren o “admiran” estas obras, suelen experimentar algún tipo de emoción que es expresada mediante gestos o palabras de admiración.</p>
<p>Desafío intelectual</p> <p>Las obras de arte <i>tienden a diseñarse de un modo que utilicen una variedad de capacidades humanas perceptivas e intelectuales</i> e todo su esplendor.</p> <p>Incluso las obras que son sencillas en cierto nivel, pueden rehusar una</p>	<p>Capacidad de representar.</p> <p>El poder imaginar, manipular y combinar símbolos, le ha permitido al hombre la posibilidad de aplicar una nueva función a un objeto diseñado para otra función, potenciando</p>	<p>Durante nuestro análisis sobre el significado del Árbol de la Vida como símbolo universal, así como los vínculos particulares de nuestro caso de estudio en los rituales y los símbolos locales que emplean en Izúcar, se presenta ante nosotros un “desafío intelectual” en</p>

<p>explicación sencilla y reportar placer a la hora de dilucidar sus complejas dimensiones históricas o interpretativas.</p>	<p>así la inteligencia y expandiendo la cultura.</p>	<p>distintos niveles: interpretativo, al tratar de conocer el entramado de significados generales y particulares de la obra; de dimensión histórica, al tratar de entender el proceso de evolución cultural por el que han pasado; pero también de habilidad visual, al prestar atención a los múltiples detalles y símbolos que conforman las obras.</p>
<p>Las tradiciones y las instituciones del arte</p> <p><i>Las obras de arte de cualquier civilización adquieren legitimidad por medio del contacto que estas posean con las costumbres, demandas institucionales, la historia y tradiciones artísticas de sus pueblos.</i></p>	<p>Juzgar y comparar</p> <p>Dentro de las características fundamentales de los productos que llamamos <i>artísticos</i>, está la generación de algún tipo de disfrute que muchas veces necesita de la tradición y un cierto adiestramiento para ser ejecutados y apreciados</p>	<p>La evolución cultural que han tenido los Árboles de la Vida de Izúcar, les ha hecho pasar de un “objeto especial” legitimado por las costumbres propias de la sociedad en la cual surgen, y por tanto vinculados a las convenciones artísticas-ritualísticas de dicha sociedad; a un objeto que responde a las demandas institucionales de, por ejemplo, los “museos de arte popular”; los concursos nacionales de cerámica fomentados por el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART); entre otros, y por tanto, legitimado según los parámetros de dichas instituciones.</p>
<p>La experiencia imaginativa</p> <p><i>Los objetos de arte ofrecen esencialmente una experiencia imaginativa tanto para los productores</i></p>	<p>Capacidad de imaginar.</p> <p>“Eso que hacemos con el cuerpo, y los cinco sentidos atentos, es lo que hace la mente cuando imagina. Imaginar es explorar</p>	<p>Con un volcán de arcilla en polvo frente a ellos, los artesanos/artistas de Izúcar crean de cero esculturas de barro con temáticas diversas que van desde los</p>

<p><i>como para el público.</i> Una talla de mármol, por ejemplo, puede representar a un animal de forma realista, pero como obra de arte escultural se convierte en un objeto imaginativo.</p>	<p>mientras permanecemos quietos. Imaginar es un instinto y satisfacerlo produce placer”.</p>	<p>5 cm hasta los 4 metros de altura.</p> <p>Para llevar a cabo dichas obras, la capacidad de imaginar en sus mentes y la habilidad de plasmar con sus manos lo recreado en sus cabezas es fundamental para concretar las ideas que una vez definidas, brindarán satisfacción a sus creadores y espectadores o usuarios.</p> <p>¿De cuántos arcos hacer el árbol?, ¿qué altura tendrá?, ¿qué elementos llevará?, ¿qué colores ocupará y cómo se combinarán? Todo ello y muchas cosas más necesitan imaginar/estructurar en su cabeza, antes de comenzar a crear.</p> <p>El Árbol de la Vida que vemos frente a nosotros, fue primero recreado, imaginado por el artesano/artista, para después darle una forma material a través de su habilidad y creatividad.</p>
---	---	---

Criterios naturales que pueden identificarse con la “belleza”		
Ana Cristina Vélez	Ellen Dissanayake	Análisis: Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, Puebla
1. Regularidad y decoración. Respondemos con fuerza a las regularidades y	1. La repetición 2. Los patrones	Presente en la repetición de formas escultóricas (arcos) y patrones pictóricos (grecas prehispánicas).

patrones del mundo visual.		
<p>2. El sentido del orden y de la estructura.</p> <p>El orden y la regularidad son importantes en todos los niveles de percepción humana.</p>	<p>3. La continuidad</p> <p>4. La claridad</p>	<p>Cada elemento de la obra tiene una función y orden; la base, el tronco y los arcos que forman la copa del árbol conforman la estructura base que permitirá dar sentido al símbolo foliado; a su vez, la disposición de estos elementos permite el sostén de la pieza y brindar orden claro a la estructura.</p>
<p>3. Proporción</p> <p>4. Simetría</p>	<p>5. El equilibrio y la proporción</p> <p>Pueden ser tendencias derivadas de la simetría y estructura del cuerpo humano: después de todo, las orejas, los ojos, los brazos y las piernas vienen en pares y aquellas partes que vienen de uno, por ejemplo, la nariz, la boca y los genitales, se encuentran centrados.</p>	<p>Al momento de diseñar el árbol, el artesano/artista toma en cuenta al tronco como eje principal de la obra. A partir de éste se ordenan los arcos, porta velas y flores (u otros elementos decorativos en barro) de manera simétrica y de acuerdo a la proporción del árbol en general. Lo anterior no sólo sirve de manera visual para dar un sentido de equilibrio, sino que también es fundamental para el sostén adecuado de la pieza.</p>
<p>5. El decorum, o lo justo</p> <p>Es la adecuada relación entre función y forma: la adecuada relación entre el objeto y su propósito en la naturaleza, o la cualidad de ajustarse a un objetivo.</p>		<p>Como señalábamos en el punto anterior, la manera en que se diseña la estructura en barro del árbol, permite no sólo brindar equilibrio visual a partir de la simetría del objeto; sino que también responde a aspectos relativos a su función: el poder sostenerse de manera firme y contar con las proporciones adecuadas que permitan su adecuado funcionamiento (el sostener adecuadamente velas, por ejemplo; o bien, un adecuado “sistema estructural” para la quema de incienso).</p>
<p>6. El ritmo (en la música y la danza)</p>		N/A
	<p>6. La destreza</p>	<p>La destreza necesaria para manejar el barro es fundamental para lograr un buen resultado: Tener en cuenta la humedad necesaria en las manos; la presión de las mismas sobre la masa de barro para dar la forma adecuada a cada pieza; la habilidad con el pincel y la cantidad de pintura necesaria para no “escurrir” pintura, el</p>

		pulso en las manos a la hora de decorar finamente las piezas, entre otras cosas, son fundamentales para el desarrollo de estos árboles.
	7. La variación de un tema	Hemos señalado que si bien el Árbol de la Vida de Izúcar mantiene ciertos elementos característicos del símbolo cristiano, con el tiempo la variación en temas es muy amplia; a su vez, hay que señalar que incluso realizando un mismo tema, existen variaciones múltiples en cada obra creada: el número de arcos, y por tanto, de porta velas, los diseños pictóricos, las pequeñas decoraciones escultóricas, entre otras cosas, son claramente visibles.
	8. El contraste entre formas y/o colores.	Existe dinamismo entre las diversas piezas que conforman la pieza escultórica: los tamaños de flores, frutas, animales que decoran la pieza principal. Así mismo también es importante la elección de colores utilizados para la decoración pictórica (bases y figuras que contrastan en tonalidad).

3.4 Discusiones y conclusiones en torno al análisis de los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros. Propuesta para una re-significación de las artesanías en México.

El despliegue de los “universales del arte”, así como los criterios naturales que pueden identificarse con la “belleza” desde la perspectiva de la teoría evolucionista del arte en el apartado anterior, nos han permitido cotejar las características presentes universalmente en el arte (según las propuestas de teóricos como Denis Dutton con los aportes correspondientes de Cinthya Quintero; Ana Cristina Vélez y Ellen Dissanayake), con las características particulares que encontramos en los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, Pue.

Al respecto hay que destacar que en la propuesta teórica original de Dutton, éste señala que para que un objeto/práctica pueda ser considerado como “arte” a partir de los criterios que engloban sus doce universales, no es necesario que dicho objeto/práctica cumpla con cada uno de ellos en estricta medida, pero sí es deseable que lo haga en la mayoría de ellos. Dicho criterio, como hemos tratado de evidenciar, se cumple destacadamente en nuestro caso de estudio; de ahí que si bien nuestro análisis comparativo puede parecer simple, al ser enriquecido también con el despliegue teórico que hemos desarrollado en los capítulos anteriores, nos da la pauta para poder defender a las obras arti-estéticas catalogadas

como “artesanías”, particularmente los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, como obras sensibles (producto de la *aisthesis*) que caben perfectamente en la concepción de “arte”, con la justipreciación que el término merece desde la visión re-significada que hemos intentado bosquejar aquí. Es decir, una re-significación alejada de los estrechos criterios euro-occidentales sobre el “arte occidentalizado”; así como de los criterios hegemónicos que ha perpetuado el sistema de valoración del arte actual, para dar paso a una nueva concepción dirigida por nociones decoloniales y evolucionistas como las de “*aisthesis*” y “hacer especial” que hemos desarrollado con anterioridad.

Así pues, derivado de todo nuestro bagaje anterior y tras haber re-pensado, a partir de las teorías planteadas en esta investigación, sobre la valoración arti-estética y económica que se le da a los “Árboles de la Vida” de Izúcar de Matamoros en particular, y a “las artesanías” de manera general, en la actualidad, exponemos a continuación nuestra propuesta para re-significar el concepto de “artesanías” con la que se podría comenzar a superar el prejuicio axiológico del sistema de valoración del arte actual, y comenzar así a bosquejar las pautas para ese *nuevo sistema de valoración de las artes* que se ha tardado en emerger.

Desde nuestra postura, concebimos a “las artesanías” como objetos arti-estéticos resultado de un proceso sensible natural y universal en la especie humana (manifestación de la *aisthesis*), que es por tanto transcultural, y que permite poner en evidencia no sólo la destreza técnica, imaginativa, sensible y emocional de quien las crea (el artesano/artista), sino también la comunión que aún existe entre el hombre y la naturaleza (por el vínculo entre insumos, simbolismos y ritos que se emplazan en un territorio particular y que por tanto dará muestra de un determinado sesgo cultural (de ahí la amplia variedad de “artesanías” o “artes” no sólo en México, sino en el mundo)), y que es posible apreciar aún en las formas y expresiones que rodean a los objetos arti-estéticos- “artesanales” en México en sus contextos rituales más tradicionales (la tendencia humana a “hacer especial” las cosas importantes para la vida humana). Todo lo anterior, sin duda no se limita a la carga senso-emocional plasmada por el artesano/artista en el objeto “artesanal”, sino que trasciende ésta y alcanza a llegar a la sensibilidad de quien observa estos objetos y es capaz de detenerse un momento para prestar atención, con sus sentidos y su sensibilidad, a lo que se presenta frente a ellos en una amplia variedad de formas (dejando atrás los prejuicios axiológicos, en gran medida coloniales, que

se le han dado a las artesanías fuera de un contexto institucionalizado, en las calles y talleres de artesanos, por ejemplo).

En esta re-significación de “las artesanías”, cabe hacer mención de algunas de sus características más distintivas. Desde nuestra perspectiva, consideramos que las particularidades y valores arti-estéticos de “las artesanías” se fundamentan en dos elementos centrales: 1) uso de técnicas, materiales y formas iconográficas vinculadas a una tradición familiar, social o cultural heredada, que dan muestra del entorno geográfico-natural y cosmogónico en el cual se emplaza la obra y su autor; y 2) se trata de objetos potencialmente utilitarios, ya sea para su uso ritual o doméstico, en cuya carga simbólica y vínculo a dinámicas sociales y culturalmente significativas para la comunidad, se potencia su valía arti-estética.

Ahora bien, si bien es cierto que las dinámicas actuales han modificado en buena medida las significaciones de estos objetos sensibles (su introducción en el mercado cultural y turístico (y por tanto capitalista) a partir de su exposición en galerías, museos, concursos, o tiendas de souvenirs, por ejemplo), así como también, en muchos casos, se ha dado la modificación en sus insumos para la fabricación (ya sea por conveniencia económica o practicidad técnica), también es cierto que ello no ha sido más que el resultado de la adaptación que todo proceso social-cultural enfrenta a lo largo de su vida útil como parte de la evolución cultural del hombre; de ahí que defendamos que ello no debería superar las significaciones y valoraciones arti-estéticas intrínsecas al objeto artesanal.

Finalmente nos parece importante apuntar que es prácticamente imposible entender la complejidad de las artesanías como objetos arti-estéticos que bien pueden ser concebidos como “arte” a secas, si no se comprende que en su naturaleza se encuentra íntimamente vinculado lo “sacro” y lo “profano”. A través de la sensibilidad de los artesanos/artistas se materializan las relaciones entre el hombre, la naturaleza, lo divino, y por tanto, aquello que brinda la vida. Las obras creadas en torno a ello satisfacen tanto necesidades espirituales, como mundanas; se adoptan símbolos que se refuerzan mediante el ritual a modo de plasmar significados complejos en lenguajes que son socialmente compartidos, pero que dadas las dinámicas de desvinculación y desarraigo, producto del sistema económico en el cual nos encontramos (el capitalismo), se han estado perdiendo u olvidando dichas significaciones.

De ahí que ahora resulte fundamental poder rescatar esos vínculos entre Vida y Arte para poder ser capaces de justipreciar las diversas manifestaciones de esa *aisthesis* y ese “hacer especial” que podemos apreciar en la capacidad de abstracción de los artistas/artesanos mediante su destreza para crear objetos sensibles que asombran y emocionan, al tiempo que dan forma a la imaginería de su creador y alimentan la de otros.

4. COROLARIO. Para una re-valoración de las artesanías mexicanas, un nuevo sistema de valoración de las artes. Caracterización de nuestra propuesta y comentarios finales.

El bagaje teórico que hemos desplegado en esta investigación nos permite resumir nuestra crítica al sistema de valoración del arte hegemónico actual en términos de un modelo que encontramos obsoleto y cuya vigencia, lejos de sorprendernos, evidencia una “ceguera” axiológica generalizada que da muestra de la eficacia de la matriz colonial del poder, identificada por la teoría de la colonialidad/decolonialidad aquí desplegada. Dicha “ceguera”, como hemos señalado con anterioridad, se hace presente en nuestro caso de estudio particular a partir de lo que se ha caracterizado como una colonialidad del ver o colonialidad de la mirada que nos ha hecho valorar como algo “diferente” (en términos negativos por su relación con un supuesto “atraso” e “inferioridad”) a obras de cargada sensibilidad humana, pero cuya categorización como “artesanías”, las aleja, casi de facto, de la posibilidad de una justipreciación arti-estética y económica, y por tanto de un lugar dentro del campo de análisis de la estética y el arte.

Al respecto debemos recordar que esa misma “ceguera” no ha hecho más que reducir a conceptos como los de “arte” y “estética” en caracterizaciones culturalmente violentas, por lo excluyentes que han llegado a ser ante diversos objetos y prácticas que por no encajar en sus concepciones particulares, se les ha dejado fuera como otra cosa que no se reconocen ni valoran como algo artística y estéticamente valioso; y a su vez, ha encasillado dichas nociones en términos del “arte occidentalizado” (un arte completamente euro-centrado).

Ahora bien, dado que nuestro análisis ha confrontado, a nuestro parecer, con éxito dicho sistema y ha mostrado cómo es posible concebir a objetos y prácticas culturalmente diversas como “arte” en su más amplia concepción (una concepción más abarcadora que retoma nociones como las de *aisthesis* y “hacer especial” para su construcción teórica), consideramos que es necesario trascender dichas características euro-occidentales en pro de una evolución cultural a partir, precisamente, de proponer al menos como esbozo un *nuevo sistema de valoración de las artes* que nos aleje de los prejuicios perpetuados por la teoría estética hegemónica actual. Con dicho propósito, planteamos a continuación la caracterización de nuestra propuesta.

4.1 La propuesta: Un nuevo sistema de valoración de las artes.

Como hemos tratado de mostrar durante el desarrollo de nuestra investigación, la tarea de generar un *nuevo sistema de valoración de las artes*, se plantea como una necesidad urgente que trasciende la esfera teórica, pues se asienta en un imperativo axiológico que si bien en primera instancia es estético, sobre todo lo es social, político y cultural. Lo anterior se debe, como hemos señalado antes, a que no se trata únicamente de hacer frente a la negación de unos conceptos y/o prácticas-objetos por otros, sino que se trata, en última instancia, de hacer frente a todo un entramado de relaciones simbólicas, sociales y culturales que han reducido y/o negado al propio ser creador de dichas formas. De ahí la importancia de trascenderlo y superarlo.

Así pues, para comenzar a caracterizar nuestra propuesta, retomemos nuestras teorías base en esta investigación. De acuerdo con lo desarrollado anteriormente, consideramos que la propuesta de un *nuevo sistema de valoración de las artes* implica, en primer lugar, decolonizar el conocimiento. Al respecto es importante aclarar que la idea de “decolonizar el conocimiento” no implica en ningún caso des-universalizar el saber; sino todo lo contrario. Lo que estamos planteando aquí es superar el “secuestro” de la universalidad teórico-estética que ha defendido occidente (Europa-Norteamérica) para enriquecerla a partir de los saberes y memorias que nos aportan muchas otras culturas, pero que han sido desdeñadas por el sistema de valoración del arte actual. Sin duda nos estaremos enfrentando ante un reto ya señalado por Pedro Pablo Gómez en *La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad*, el de “producir conocimientos plurales y diferentes desde posiciones que tradicionalmente han sido definidas como subalternas”³⁵⁶ pero que es necesario comenzar a estructurar.

A su vez, hay que recordar que ello no implica negar la universalidad de estos campos, pues como hemos visto ya, sí es posible hablar de una universalidad del arte y la estética que se expresa de manera concreta en objetos sensibles que abordan, por ejemplo, las preocupaciones por la vida, la fertilidad y la prosperidad, pero también por la muerte y la

³⁵⁶ Pedro Pablo Gómez. *La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad*. Ob. Cit. p.34

escases. De ahí que en segundo lugar, ese *nuevo sistema de valoración de las artes* deba tener como punto de partida concebir al arte, asociado a determinadas preocupaciones vitales según el contexto histórico en el cual se emplaza. Hemos justificado lo anterior con la identificación de ciertas invariables culturales en toda sociedad que se manifiestan a través de diversos productos sensibles (danzas, ritos, objetos arti-estéticos) que presentan “lo universal” de maneras distintivas y particulares (sean estas manifestaciones sensibles encasilladas como “arte” o “artesanías”). Por tanto, recordemos pues, que lo universal, siempre se manifiesta de manera particular (por ejemplo, los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, que son distintos a los de Acatlán y a su vez éstos son distintos a los de Metepec, pero que en última instancia son muestra de una invariable cultural: el deseo por mantener y reproducir la vida en términos de abundancia, fertilidad, prosperidad, etc., como preocupaciones arquetípicas vitales).

En tercer lugar, consideramos que ese *nuevo sistema de valoración de las artes*, debe reconocer la diversidad de formas de manifestar la *aisthesis* humana como lo mismo, una clase de “arte”, pero que no estaría implicando unicidad, pues como hemos señalado con anterioridad, siempre encontraríamos en las “artes”, diferencias en formas, normas y funciones, producto del marcado sesgo cultural que nos caracteriza no sólo como individuos, sino como humanidad. Dicho reconocimiento, a su vez, permitiría dejar de vincular y encasillar a lo artística y económicamente valioso dentro de las grandes instituciones del arte actual (museos, galerías, academias de bellas artes, los mismo libros de “historia del arte”, etc.) para dar paso a una apertura en la sensibilidad del “observador”, que asumiéndose como “forastero” ante una determinada forma sensible de arte (no importando de manera determinante el lugar de emplazamiento en el cual se localiza el objeto/actividad), sea capaz de percibir, apreciar y valorar con sus sentidos y su conciencia abiertos, el despliegue sensible que se presenta ante éste, dando fin, con ello, a la permanencia de prejuicios coloniales que han restringido nuestra mirada y nuestras valoraciones arti-estéticas.

Como cuarto punto, al cual hemos hecho referencia con anterioridad, consideramos que un *nuevo sistema de valoración de las artes*, debe tomar en cuenta dentro de su construcción teórica las nociones aquí expuestas sobre un “instinto” o “comportamiento” del

arte, que por tanto es natural e innato (al menos potencialmente) en todo ser humano. Dicho reconocimiento permitirá, como ya lo han señalado autores como Davis y Dissanayake, dejar de encasillar al arte como producto de un individuo (el genio-artista) o grupo de élite privilegiado (la comunidad de artistas de alguna localidad urbana) como los únicos capacitados para crear, mostrar, desarrollar, expresar, un tipo de arte. En última instancia este planteamiento buscaría reconocer las capacidades humanas innatas creativas y sensibles de la cual somos portadores todos. A su vez, nos parece que como derivación de este reconocimiento, se dejaría de jerarquizar como “más valioso vs menos valioso” a los diversos productos creativo-sensibles del hombre en términos del nombre que reciba su creador, así como sus productos (“artesano/a”, “artista”, “diseñador/a”, “cocinero/a-chef”, etc.; “artesanía”, “arte”, “diseño”, “comida/platillo”, etc.), sino más bien entender que cada creador y cada producto se encuentran emplazados en formas, normas y funciones distintas que corresponden a un determinado lugar en el sistema de relaciones sociales en el cual se sitúan.

Finalmente, como quinto punto (aunque no nos limitaríamos a decir que es el último, pues consideramos que al tratarse de un esbozo de la propuesta, es necesaria una profundización mucho más abarcante del caso que queda como pendiente para desarrollar en futuras investigaciones), consideramos que un *nuevo sistema de valoración de las artes* debe construir su discurso y basar sus conjeturas axiológicas, ya no en un abordaje sobre el tema que sea especulativo y a veces ambiguo, como lo ha venido haciendo el sistema de valoración del arte actual, sino como señala Ramón Patiño en *Una historia natural del arte para una sociedad eminentemente aculturada*, es necesario intensificar los rigores metodológicos sin atrofiar la pluralidad conceptual sobre el tema, a partir de incorporar la objetividad científica que varias disciplinas tributarias nos ofrecen para el análisis que aquí nos compete³⁵⁷. Para Patiño, una de las disciplinas clave, que comparte con otros autores ya citados como son Mandoki y Dissanayake, es la biología, pues ésta, con su científicidad, su dinamismo y flexibilidad, nos permitiría analizar al arte más allá de meras cosas, piezas, obras o incluso ideas; sino como hechos, conductas y funciones sociales que han ido evolucionando, de

³⁵⁷ Ramón Patiño Espino. *Una historia natural del arte para una sociedad eminentemente aculturada*. En *Historia Natural del Arte y Evolución de la Cognición*. Facultad de Filosofía y Letras. Colección La Fuente. Puebla, México. 2018.

acuerdo a las condiciones de vida del género Homo, desde prácticas proto-artísticas (cuando éstas fueron incipientes, al surgir hace 3 millones de años el género Homo) hasta aquellas logradamente artísticas (propias del Sapiens sapiens). En última instancia, el atender a una propuesta multidisciplinaria apoyada por la teoría científica, permitiría ampliar la teoría del arte y la estética desde un enfoque crítico y científico que tienda a la objetividad y la certeza gracias a la amplitud de una metodología que también se abre a los procesos empíricos y a un enfoque racional.

CONCLUSIÓN GENERAL

La universalización del sistema de valoración del arte euro-occidental, como modelo hegemónico-impuesto que rige nuestra conciencia valorativa hasta la actualidad, ha introyectado en nuestros sentidos y nuestra conciencia un velo distorsionador que nos ha impedido reconocer y justipreciar a una diversidad de manifestaciones sensibles como arti-estética y económicamente valiosas. Ese ha sido el caso de la producción artística de los pueblos colonizados, las llamadas “artesanías”, expresiones sensibles que han sido jerarquizadas como “inferiores” a lo que hegemónicamente se ha catalogado como “arte” (un arte que en realidad es occidentalizado y que abarca apenas una mínima parte de lo que, desde una mirada realmente universalista, podría catalogarse dentro de esta categoría) y que han sido excluidas del campo teórico, institucional y valorativo de la Estética y el Arte, pero que en última instancia, ha impactado en la percepción valorativa de la sociedad en general a partir de la histórica diferenciación entre “arte” y “artesanías”, que claramente pudimos observar en los resultados de las encuestas realizadas para esta investigación.

Dicha problemática nos llevó a desarrollar una crítica hacia este sistema de valoración del arte hegemónico a partir del despliegue teórico que realizamos en nuestro primer capítulo, el cual nos permitió corroborar sus vacíos, carencias e incluso exclusiones en términos de unas características limitativas, culturalmente violentas y por tanto, obsoletas, que requieren urgentemente una modificación. Específicamente hicimos hincapié en mostrar el eurocentrismo, la falsa universalidad y la jerarquización excluyente de sus concepciones y valoraciones sobre lo que para dicho sistema es arti-estéticamente valioso, concluyendo que al tratarse de un sistema que sólo defiende y se rige por una idea de “arte occidentalizado”, bajo el cual determina lo que es o no es “arte” (y por tanto deja fuera de manera injustificada a una diversidad de manifestaciones sensibles o bien las introduce en su sistema pero sólo bajo sus “términos y condiciones” particulares; una clase de “blanqueamiento” identificado por autores como Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Kuczynski), justifica la necesidad de re-pensar las artesanías en México en este ámbito como un imperativo axiológico, estético, social, político y cultural. Lo anterior se debe, como se ha señalado antes, a que no se trata únicamente de hacer frente a la negación de unos conceptos y/o prácticas-objetos por otros, sino que se trata, en última instancia, de hacer frente a todo un entramado de relaciones

simbólicas, sociales y culturales que han reducido y/o negado al propio ser creador de dichas formas. De ahí la importancia de trascenderlo y superarlo.

Precisamente con la finalidad de trascender y superar de una vez por todas a dicho sistema de valoración del arte, expusimos en nuestro segundo capítulo las propuestas teóricas que nos ayudaron a liberar al “arte” de su “secuestro” euro-occidental, para de-colonizarlo y re-significarlo como algo constitutivo del hombre. Los aportes de la teoría de la decolonialidad del arte, así como los de la ciencia estética evolucionaria, nos permitieron no sólo evidenciar la “ceguera” introyectada en nuestro ojo y nuestra conciencia, a partir de las concepciones eurocéntricas sobre el “arte” y la “estética”, sino que, en última instancia, nos permitieron plantear al arte como una clase de “instinto” o “comportamiento” humano y por tanto presente no tanto como objeto, sino como práctica o hacer en toda sociedad presente, pasada y seguramente futura; destacando además que su carácter multifacético y transcultural, manifestados en las diversas formas, normas y funciones que pueden tomar en un contexto determinado, debe ser tomado en cuenta para cualquier análisis particular. Lo anterior nos ha permitido evidenciar, a su vez, el porqué las “artesanías mexicanas” deben ser consideradas como un tipo de manifestación arti-estética particular con técnicas, materiales e iconografía propia que no puede seguir siendo analizada estéticamente desde una teoría axiológica extranjera que ha impuesto su propia conciencia valorativa como universalmente verdadera.

Ahora bien, dado que nuestro fin último era acercarnos a una noción de “arte” mucho más amplia e inclusiva que pudiera aproximarse más a una idea de universalidad del “arte”, o más propiamente dicho, de las “artes”, en la que cupieran diversas manifestaciones sensibles que hasta el momento han sido negadas dentro de dicho campo, como es el caso de las denominadas “artesanías”, desplegamos en nuestro tercer capítulo un ejercicio que nos permitió confrontar las concepciones limitativas y culturalmente violentas del sistema de valoración del arte actual a partir de la aplicación de los “universales del arte” que han propuesto teóricos como Denis Dutton y Ellen Dissanayake (por mencionar a los de mayor reputación teórica) en nuestro caso de estudio particular: los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, Puebla (que sin duda podríamos extender a muchas otras obras arti-estéticas que

han sido categorizadas y valoradas como “artesanías”, o simplemente como otra cosa que no se reconoce como arti-estéticamente valiosa).

Cabe señalar que dicho ejercicio no sólo nos permitió corroborar que existe un sesgo axiológico derivado de la “ceguera” introyectada en nuestro ojo, y nuestra conciencia a partir de las concepciones eurocéntricas sobre el arte y la estética, sino que también nos permitió mostrar que en realidad, una diversidad de objetos sensibles que la tradición euro-occidental ha relegado como otra cosa que no es arte, bien pueden ser analizados y valorados dentro de esta categoría, pero sólo si nos libramos de las reducciones teóricas y culturalmente violentas que dicho sistema ha defendido. En última instancia, consideramos que dicho ejercicio nos ha permitido demostrar cómo estos objetos artísticos, catalogados como “artesanías”, pueden no sólo satisfacer los criterios de la teoría estética (ampliada) sino que, además, pueden enriquecer y ampliar el concepto tradicional de lo que es considerado como “arte”; no sólo en el ámbito académico sino, sobre todo, como parte de una evolución cultural que motive su re-valoración arti-estética y económica en la sociedad.

Hay que destacar que como parte de esa evolución cultural, hicimos evidente nuestro propósito de abogar por el uso del término “artesanía” y no otro, con el fin de generar un nuevo sentido que permita su enaltecimiento y resignificación actual a partir de la demostración de la valía de sus rasgos distintivos. Explícitamente expusimos nuestra manera de concebir a las artesanías desde esta ampliación valorativa que parte de conceptos clave como los de *aisthesis* y “*hacer especial*” (o *making special*), así como las concepciones de un “instinto” o “comportamiento” del arte, pero que además toma en cuenta sus características distintivas y su arraigada práctica en las poblaciones de origen que le otorgan características materiales, simbólicas y utilitarias propias.

Finalmente, con la convicción de demostrar que el “arte” es en realidad más amplio y diverso de lo que la tradición estética occidental nos ha hecho creer, pues como hemos tratado de mostrar, se encuentra presente (con distintas formas, normas y funciones) en toda cultura presente, pasada y seguramente futura, desplegamos a manera de esbozo una caracterización de lo que un *nuevo sistema de valoración de las artes* debe tomar en cuenta para construir su esqueleto teórico, apuntando, desde luego, que al tratarse de un primer acercamiento, requiere de una ampliación y profundización que sin duda queda pendiente

para futuras investigaciones, pero cuyo planteamiento y justificación pretende servir de ejemplo para la reivindicación de la valoración arti-estética de las artesanías en México (aunque no sólo aplicable a éstas).

Dejamos pues, con nuestro análisis, las bases teóricas que pueden servir a todo aquel interesado por trascender las imposiciones limitativas del sistema de valoración del arte como actualmente lo conocemos. Y recalcamos que, como resultado de ese *nuevo sistema de valoración de las artes*, consideramos que será posible lograr una nueva mirada sobre los objetos y prácticas artísticas de nuestros pueblos latinoamericanos, permitiendo a su vez, la revaloración arti-estética y económica de la artesanía mexicana.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Richard L. *Calliope's sisters. A comparative study of philosophies of art.* Pearson Education Inc.- Pearson Prentice Hall Upper Saddle River. 2nd Edition. New Jersey. 2004
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una Guía de viaje.* (Trad. Yaiza Hernández Velázquez). CENDEAC. 2009.
- Barriendos, Joaquín, *La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico.* Nómadas (Col), núm. 35, octubre, pp. 13-29, Universidad Central, Bogotá, Colombia, 2011.
- Bovisio, María Alba. *Algo más sobre una vieja cuestión: "arte" vs "artesanías".* FIAAR. Fundación para la investigación del Arte Argentino. 2002.
- Castillo, Isabel, entrevista personal, diciembre de 2019.
- Castillo, Verónica. *Entrevista: Maestra del árbol de la vida.* En Radio bilingüe. 2015. Sitio web: <http://radiobilingue.org/> (Última consulta diciembre 2019)
- Castro, Santiago. *Reivindicación estética del arte popular.* Contrastes, Revista internacional de Filosofía, Vol. 27. Núm. 2, pp.433-435. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid. España. 2002.
- Castro, Santiago. *Reseña de Shusterman: Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte.* Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, España. (s.f.a) Disponible en: <http://www.fyl.uva.es/~wfilosof/webSixto/shusterm.htm>
- Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente.* CONACULTA, México. 2014.
- Cortés Guadarrama, Marcos. *Entrevista.* En Sistema de noticias de la Universidad Veracruzana, Sitio Web: <https://www.uv.mx/prensa/cultura/editorial-uv-publico-flos-sanctorum-con-sus-etimologias/> (última consulta 12 de marzo 2020)
- Cortés Guadarrama, Marcos. *Flos sanctorum con sus etimologías. Lo maravilloso hagiográfico.* Universidad Veracruzana. México. 2019.

- Creswell, J. W., y Plano-Clark, V. L. *Diseñando y conduciendo métodos mixtos de investigación*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications 2007. Última consulta el 15 de julio de 2019 de: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1094428108318066>
- Cultura 10.org. *Árbol de la Vida Celta: Símbolo sagrado de gran significado e influencia*. Última consulta el 12/03/2021. Disponible en: <https://www.cultura10.org/celta/arbol-de-la-vida/>
- Davis, Stephen. *Non-Western Art and Art's Definition* En "Theories of Art Today". Noël Carroll (ed.). Madison: University of Wisconsin Press. pp.199-216. 2000.
- Davis, Stephen. *The Definition of Art*. En "Routledge Companion to Aesthetics". Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (eds). London, Routledge. 3rd edition. pp. 213-222. 2013
- De la Fuente, G., Fabelo, J.R., Patiño, R. *La dialéctica del amo y el esclavo y su lugar en la cultura* (mesa redonda). En "La estética y el arte de la Academia a la Academia" (Coord. José Ramón Fabelo Corzo y Eliecer Eduardo Alejo Herrera). Colección La Fuente. Facultad de Filosofía y Letras BUAP. Vol. 12. pp. 75-117. Puebla, México. 2016.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria*. Editorial Universidad Bolivariana. Santiago. 2008.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*. (Trad. Joaquín Herrera Flores et.al.) Editorial Descleé de Brouwer, S.A. España. 2003.
- Del Villar, Mónica., *Los árboles sagrados del México antiguo (La ceiba o yaxché entre los mayas)*, 2016 en: <https://masdemx.com/2016/04/los-arboles-sagrados-del-mexico-antiguo-2/> (última consulta 17 de mayo de 2020)
- Dewey, J. *El arte como experiencia*. Ediciones Paidós. Barcelona. España. 2008.
- Díaz Maldonado, Rodrigo. *La filosofía de la historia de Edmundo O' Gorman*. Revista de la Universidad de México- Centenario de O' Gorman. UNAM. Noviembre de 2006. pp. 25-28
- Dissanayake, Ellen. *Homo aestheticus. Where Art comes from and why*. University of Washington Press. USA. 1995.

- Dissanayake, Ellen. *The arts after Darwin: does art have an origin and function?*. En Zijlmans, K.. & van Damme, W. *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam: Valiz. pp. 241-263, 2008.
- Dissanayake, Ellen. *Why we have art and music* (entrevista 2013). En *The Science Show* with Robyn Williams: <https://www.abc.net.au/radionational/programs/scienceshow/whywe-have-art-and-music/4738622#transcript> (última consulta 06 de julio de 2020).
- Dissanayake, Ellen, *Aesthetic experience and human evolution*, En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 41, No. 2, 1982, pp. 145-155. Disponible en https://ellendissanayake.com/publications/pdf/EllenDissanayake_5624714.pdf (última consulta 06 de julio de 2020).
- Dussel, Enrique. *1492: El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*, Conferencias de Frankfurt Octubre 1992, Colección Academia número uno, UMSA. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Plural Editores, Bolivia, 1994.
- Dussel, Enrique. *7 hipótesis para una estética de la liberación*. PRAXIS. Revista de filosofía No 77. Enero- Junio 2018. pp. 1-37
- Dussel, Enrique, *Europa, modernidad y eurocentrismo*. En “La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales” (Comp. Edgardo Lander) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2000.
- Dussel, Enrique. *Estética de la liberación latinoamericana* (curso UNAM). 2020. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hWZVw8BIfKA> (consultado por última vez 02 de marzo de 2021)
- Dutton, Denis. *El instinto del arte. Belleza, Placer y evolución humana*. (Trad. Carme Font Paz). Editorial PAIDÓS, España. 2010.
- Dutton, Denis, *Estética y psicología evolucionista*. En *Artes: la Revista*, Universidad de Antioquia, vol. 5, No. 9, enero-junio, pp. 74-87, 2005.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y Lo profano*. Guadarrama/Punto Omega. Trad. Luis Gill. Cuarta edición.1981.

- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. 2da edición. Ediciones Cristiandad. Madrid. 1981.
- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid. Taurus. 1987
- Espejel, C. *¿Arte popular o Artesanías?*. En Revista Las Artes en México, Vol.11. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección de Literatura. Coordinación de Difusión Cultural UNAM. México, DF. 2014. Disponible en: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/edicion-2010/las-artes-en-mexico/358-las-artes-en-mexico-no-cat/379-011-arte-popular-o-artesantias?showall=1> (Última consulta abril 2019)
- Espinosa Carrillo, Carla Andrea. *La alfarería de Acatlán de Osorio, valor social identitario como estrategia de comunicación (Tesina)*. Facultad de Ciencias de la Comunicación. BUAP. 2017.
- Fabelo José Ramón. *América Latina: ¿Al servicio de la colonización o de la descolonización?* En “La estética y el arte de regreso a la academia”. (Coord. José Ramón Fabelo Corzo y Bertha Laura Álvarez Sánchez). Colección La Fuente. Facultad de Filosofía y Letras BUAP. Vol. 5. Puebla, México. 2014.
- Fabelo, José Ramón *América (Latina):¿Descubierta, inventada o construida?*. En “La estética y el arte de la Academia a la Academia”. (Coords. José Ramón Fabelo Corzo y Eliecer Eduardo Alejo Herrera). Colección La Fuente. Facultad de Filosofía y Letras. BUAP. Vol. 12. Puebla, México. 2016. pp.89-100
- Fabelo, José Ramón. *Aproximación teórica a la especificidad de los valores estéticos (I)*. En Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. N°. 4. pp. 17-25. 2004.
- Fabelo, José Ramón. *Decolonialidad, una revolución cultural para un futuro mejor*. En Boletines BUAP. Disponible en: <https://www.boletin.buap.mx/node/934> (Última consulta febrero 2019)
- Fabelo Corzo, José Ramón. *Los valores y sus desafíos actuales*. EDUCAP- Instituto de Filosofía de La Habana. 2007. pp. 23-93, 142-166, 205-214.
- Fabelo Corzo, José Ramón. *Nuevas tesis sobre los valores estéticos*. Doc. Inéd. México 2020.

- Fabelo Corzo, José Ramón. *14 tesis sobre los valores estéticos*. En Cuadernos Valeológicos, Serie: Valores. 1999. N. 7. pp.1-42. (actualización 2020).
- Fernández, R. *La estética invisible del arte popular*. Contrastes, Revista internacional de Filosofía, Universidad de Málaga, España. [S.I.], pp. 41-54. 2016. Disponible en : <http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/1270/1230> (Última consulta junio 2019)
- FONART/SEDESOL. *Manual de diferenciación entre Artesanía y Manualidad*, México. DF.2009.
- Freitag, Vanessa. *Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad*. El artista, núm. 11, pp. 129-143. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Pamplona, Colombia. 2014.
- Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Monthly Review. Uruguay. 1971.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas –estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo México. 1989
- Gombmrich, E. H., *Historia del arte*. (Trad. Rafael Santos Torroella) Decimosexta edición. Edit. Diana, México, 1999.
- Gómez, Pedro Pablo. *La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad*. En Calle 14: revista de investigación en el campo del arte 4(4). pp. 26-38. 2010.
- Gómez, Pedro Pablo y Mignolo, Walter. *Estéticas Decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.2012
- González Vásquez, Angélica y Gómez, Pedro Pablo. *Estética(s) Decolonial(es) : entrevista a Pedro Pablo Gómez*. 2016. pp.119-130.
- Haro González, Salvador. *Picasso, la cerámica y la crítica de arte*. En Boletín de Arte. Núm. 29. pp. 299-324. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga. España. 2008

- Hartley, B. *Conceptos de estética y arte*. En Avisora, Departamento de Filosofía de la Universidad del Oeste de Australia. 2001. Disponible en: http://www.avizora.com/publicaciones/arte/textos/estetica_arte_conceptos_0020.htm
- Henckmann, W. *Sobre la distinción entre valores estéticos y artísticos*. En Enrahonar an international journal of theoretical and practical reason. Maria Cabré Durán y Alexander Fidora (Coords.). Universitat Autònoma de Barcelona. Núm.61. pp.67-79. 2001. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Enrahonar/article/download/31990/31824>
- Herrera Medina, Berenice. *Patrimonio y cultura popular. El caso de las artesanías de barro policromado en Izúcar de Matamoros en la segunda mitad del siglo XX (Tesis)*. Facultad de Filosofía y Letras. Colegio de Historia. BUAP. 2007
- Lambuley Alfárez, Edgar Ricardo. *Músicas regionales y eurocentrismo. Cultura, arte y civilización*. Porik An. No. 10. . pp. 273-297. Universidad del Cauca. Colombia. 2005.
- Lander, Edgardo. *Ciencias Sociales: saberes coloniales y eurocéntricos*. En “La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas”. (Comp. Edgardo Lander). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2000.
- Lauer, Mirko. *Crítica de la ideología del arte*. En *Crítica de la artesanía: plástica y sociedad en los Andes peruanos*, 1982.
- Mandoki, Katya. *El indispensable exceso de la estética*. Siglo xxi. México. 2013.
- Mandoki., Katya. *Entrevista con Katya Mandoki: “Veo el estudio de la estesis en la naturaleza”*. En *Murmulllos filosóficos* por Javier Galindo Ulloa. UNAM. Enero-julio. pp.117-119. 2015.
- Mandoki, Katya. *¿Qué se siente ser una pava real? Exploraciones por el horizonte de la bioestética*. En “Historia Natural del Arte y Evolución de la Cognición” (Coord. Ramón Patiño Espino y Bernardo Yáñez Macías) Colección La Fuente. Facultad de Filosofía y Letras BUAP. Vol. 14. pp.43-62. 2018
- Mercado Morgan, Geovanni. *Árbol de la Vida de Izúcar de Matamoros Puebla*. En <http://geovanni-mmorgan.blogspot.com/> (último acceso: 19 de febrero de 2019)
- Mercado Morgan, Gregorio. *Entrevista personal*, diciembre de 2019.

- Mignolo, Walter. *Aiethesis Decolonial*. Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte. Vol. 4, N°. 4. pp. 10-25. 2010.
- Mignolo, Walter D., *La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad*. En “La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales”, Edgardo Lander (Comp.), CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2000.
- Mignolo, Walter. *Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después*. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte 14(25). pp. 14-32. 2019.
- Mukarovsky, Jan, *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, Escritos de Estética y Semiótica del Arte, Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 44-121
- Mulryan, H, L. et.al. *Ceramic trees of life: popular art from Mexico*. California, USA. UCLA Fowler Museum. 2003.
- Murillo, Gerardo. *Las artes populares en México*. Librería cultural. México. 1921
- Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), *Cromática de Tania Candiani*, 2015, en: <https://museomaco.org/?exhibition=cromatica-de-tania-candiani> (último acceso 04 de diciembre de 2020).
- National Endowment for the arts. *Art Works Podcast: Conversation with Verónica Castillo*. 2014. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ESJbKGAIDE8&feature=youtu.be> (última consulta 15 de junio de 2020)
- Novelo, Victoria. *La expropiación de la cultura popular*. En “Culturas populares y política cultural”. Bonfil Batalla, Guillermo, et. al. pp. 77-85. CONACULTA. México. 1995.
- O' Gorman, Edmundo. *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. Segunda edición aumentada y corregida. Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura UNESCO *Conceptos de Artesanía y Diseño*. Disponible en: <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/creative-industries/crafts-design/>

- Orozpe Enríquez, Mauricio. *El código oculto en la greca escalonada*. Facultad de Artes y Diseño. UNAM. 2010.
- Palermo, Zulma. *Mirar para comprender: artesanía y re-existencia*. En Otros Logos, revista de Estudios Críticos. Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad, Universidad Nacional del Comahue. 2012. pp. 223-236.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Versión castellana de Nicanor Anocha. Madrid. Editorial Alianza Forma. 1987.
- Pastor Cruz, José Antonio. *El estructuralismo de Lévi-Strauss*. En “Corrientes interpretativas de los mitos” (Tesis). Facultad de Filosofía. Universidad de Valencia. España. 1998. Disponible en <https://www.uv.es/~japastor/mitos/t-indice.htm> (última consulta 07 de abril de 2021)
- Pata TV. *Lo sentimos, Darwin: ¿fin del árbol de la vida?*. Última consulta 12/03/2021. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=gpH9_Rri8u8
- Patiño Espino, Ramón. *El arte, la ciencia y su relación estética*. En “Coordenadas epistemológicas para una estética en construcción” (Coord. Sánchez Medina, Mayra; Fabelo Corzo, José Ramón). Colección La Fuente. Facultad de Filosofía y Letras BUAP. Vol.15 pp. 197-208. Puebla, México. 2019.
- Patiño Espino, Ramón. *El instinto del arte y la estética natural*. En “La estética y el arte más allá de la academia” (Coord. José Ramón Fabelo Corzo y Berenice Galicia Isasmendi). Colección La Fuente. Facultad de Filosofía y Letras BUAP. Vol. 3. pp. 57-71. Puebla, México. 2012.
- Patiño Espino, Ramón y Pérez Diestre, José Antonio. *Presentación. Universalidad y variedad del arte*. En “Universalidad y variedad en la estética y el arte”. (Coord. Ramón Patiño Espino y José Antonio Pérez Diestre). Colección La Fuente. Facultad de Filosofía y Letras BUAP. Vol. 4. pp. 11-22. Puebla, México. 2013
- Patiño Espino, Ramón. *Variedad y universalidad del arte y la estética: la evolución cultural en fuga desbocada*. En “La estética y el arte de regreso a la academia”. (Coord. José Ramón Fabelo Corzo y Bertha Laura Álvarez Sánchez). Colección La Fuente. Facultad de Filosofía y Letras BUAP. Vol. 5 pp. 47- 61. Puebla, México. 2014.

- Patiño Espino, Ramón. *Una historia natural del arte para una sociedad eminentemente aculturada*. En “Historia Natural del Arte y Evolución de la Cognición” (Coord. Ramón Patiño Espino y Bernardo Macías Valez). Colección La Fuente. Facultad de Filosofía y Letras BUAP. Vol.14. pp.27-42. Puebla, México. 2018.
- Pérez, J y Gardey. *Definición de artesanía*. Disponible en: <https://definicion.de/artesania/>
- Pérez, J y Merino, M. *Definición de arte popular*. Disponible en: <https://definicion.de/arte-popular/>
- Pérez Duche, Aleixandre y Blaz Sialer, David. *Método, Historia y Teoría en Lévi-Strauss*. En Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía, vol. 3 No. 2. 2018 pp. 61-71. Disponible en <https://dx.doi.org/10.29112/ruae.v3.n2.4> (última consulta 07 de abril de 2021)
- Pole, K. *Diseño de metodologías mixtas. Una revisión de las estrategias para combinar metodologías cuantitativas y cualitativas*. En Renglones, revista arbitrada en ciencias sociales y humanidades. Núm. 60 pp. 37- 42. 2009. Disponible en: https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/252/katrhrn_pole.pdf?sequence=2
- Quijano, Aníbal. *Colonialidad y modernidad/racionalidad*. En Perú Indígena, vol. 13, no. 29, Lima, Perú. 1992.
- Quintero, Cinthya Alejandra. *Estética y arte como categorías transculturales: consideraciones para una crítica de la artesanía indígena (Tesis)*. Facultad de Filosofía y Letras. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla, México. 2015.
- Real Academia Española, RAE *Definición de artesanía y artesano*. Diccionario de la Lengua Española. Última consulta el 13 de julio de 2019 de: <http://dle.rae.es/?id=3qlQpCg>
- Rodríguez, María I. *Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología*. 2005, en Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf> (Ultimo acceso: 15 de febrero de 2019).
- Sales, F.J. (compilador) *Las artesanías en México. Situación actual y retos*. Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública. Primera edición. Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública. Cámara de Diputados / LXII Legislatura México, D.F. 2013

- Sánchez, Manuel. *Izúcar de Matamoros y sus barrios prehispánicos*. Epatlán, Puebla, México. 1999.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético*. En Adolfo Sánchez Vázquez, “Las ideas estéticas de Marx” (Quinta edición). Ediciones Era. México. 1975.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *La relación estética del hombre con el mundo*. En Adolfo Sánchez Vázquez: “Invitación a la Estética”. Grijalbo. México. 1992.
- Sanz, Luis. *Iconografía, significado, ideología: problemas y cuestiones en la interpretación actual del Arte Maya*. Universidad Complutense de Madrid. [s.a.] pp.65-85
- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, España. Paidós. 2001
- Shusterman, R. *Estética pragmatista: viviendo la belleza, repensando el arte*. España, Barcelona: Idea Books. 2002.
- Tatatkiewickz, W. *El arte: historia de un concepto*. En “Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética”. (Trad. Francisco Rodríguez Martín). Editorial Tecnos, Alianza Editorial. Cuarta reimpresión. Madrid. 2008. pp. 39-78
- Turok, Marta. *Cómo acercarse a la artesanía*. Editorial Plaza y Janés. Ciudad de México, México. 1988.
- Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). *Conceptos de arte. Raíz etimológica de la palabra arte*. En Dirección General de la Escuela Nacional Preparatoria (DGENP). Colegio de Educación Estética y Artística. 2017. Disponible en: <http://plasticas.dgenp.unam.mx/inicio/introduccion/concepto-de-arte>
- Uría Maqua, Isabel. *El árbol y su significación en las visiones medievales del otro mundo*. Revista de Literatura Medieval. N° 1. págs. 103-122. 1989.
- Vadillo, D. *El artista plástico contemporáneo como artista-obrero accidental* (Tesis Doctoral). Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. 2016. Disponible en: <http://www.eprints.ucm.es/43505/1/T38979.pdf>

- Valencia, B. C. *Lo sagrado, el arte; lo profano, la artesanía. Reflexiones acerca de la economía y estética en la obra de Manuel Velázquez*. (Tesis). Facultad de Filosofía y Letras. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla, México. 2008.
- Varela, Laura. *El Arte de la Vida: Verónica Castillo*. Entrevista 2015. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=KSf9YYkoGIA&feature=youtu.be> (última consulta 15 de junio de 2020)
- Vélez, Ana Cristina. *Homo artisticus: una perspectiva biológico-evolutiva*. Colección Divulgación Científica. Edit. Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia. 2008.

ANEXOS

ENCUESTA: ENTRE ARTE Y ARTESANÍA

En el marco del proyecto de investigación “Análisis para repensar la artesanía en México”, se le invita a contestar las siguientes preguntas agradeciendo de antemano su participación.

Edad: _____	Género: M <input type="checkbox"/> F <input type="checkbox"/>	Escolaridad: _____
Ocupación actual. • Cargo: _____ Área: _____ • Lugar o Empresa: _____		• Residencia actual (país, municipio, ciudad, colonia.): _____ • Lugar de nacimiento: _____
Auto: _____		Ingresos mensuales (totales en su hogar): \$ _____



A



B



C

1) Señala con la letra correspondiente, cuál de las imágenes anteriores es para ti:

- una artesanía _____
- una obra de arte _____
- un producto elaborado en serie _____

2) Señala con la letra correspondiente, cuál consideras que ha sido elaborada por:

- manos de artesano/a _____
- manos de artista _____
- fabricación industrial _____

3) ¿Fue fácil catalogar las imágenes? **Sí / No**

¿Por qué?

- | | |
|---|---|
| • Son muy similares <input type="checkbox"/> | • Conozco a sus autores <input type="checkbox"/> |
| • Son muy diferentes <input type="checkbox"/> | • No conozco a sus autores <input type="checkbox"/> |

- 4) Cuánto pagarías por:
- Imagen A menos de \$500 hasta \$500 más de \$500
 - Imagen B menos de \$500 hasta \$500 más de \$500
 - Imagen C menos de \$500 hasta \$500 más de \$500
- 5) De acuerdo con tu experiencia, ¿Dónde encuentras artesanías? (Opción múltiple)
- Mercado o Tianguis
 - La calle
 - Tienda turística
 - Museos
 - Galerías
 - Casa de cultura
 - La iglesia
 - Casa particular
 - Otro: _____
- 6) De acuerdo con tu experiencia ¿Dónde encuentras arte?
- Mercado o Tianguis
 - La calle
 - Tienda turística
 - Museos
 - Galerías
 - Casa de cultura
 - La iglesia
 - Casa particular
 - Otro: _____

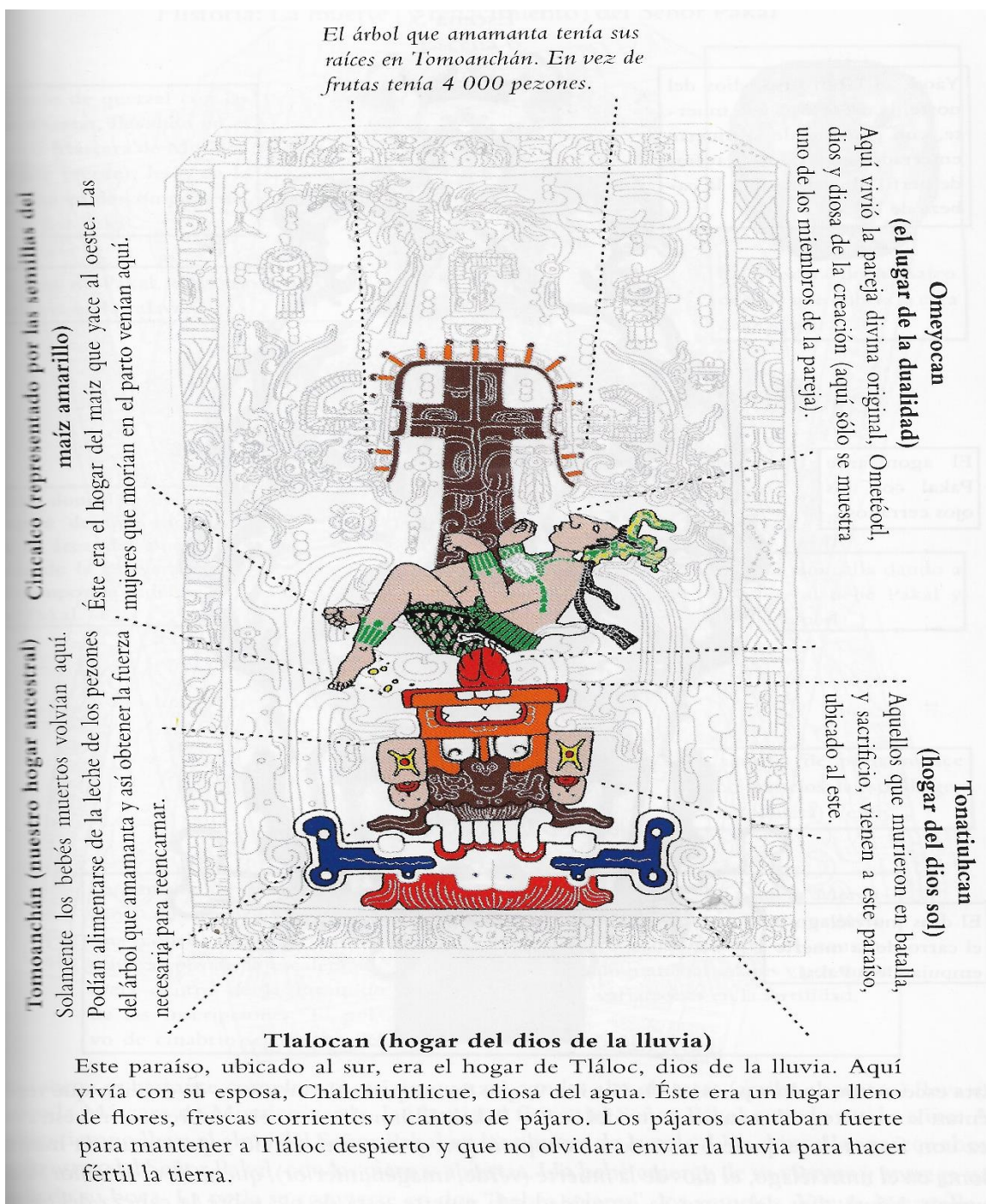
SEGUNDA PARTE

La primer imagen del búho (A) es una cerámica elaborada por el artesano mexicano Gorky González (Premio Nacional de Ciencias y Artes cuya obra en mayólica ha sido expuesta en USA, Canadá, Italia, España, Francia, Brasil y Tokio), una artesanía para ser comercializada como un objeto decorativo. La imagen central (B) se trata de una cerámica creada por el reconocido artista español Pablo Picasso; y la tercera (C), es una obra del artesano y artista gallego Otero Regal, cuyo trabajo ha recibido un Premio Nacional de Artesanía en 2011.

- 7) La valoración que tenías respecto a las imágenes anteriores, ¿han cambio tras conocer a sus autores? **Sí / No**
- 8) ¿En el mercado del arte, consideras que el valor económico de una obra artística aumenta si ésta es catalogada como “arte”? **Sí/ No** ¿Para ti es lo adecuado? **Sí/ No**
- 9) ¿En el mercado del arte, consideras que el valor económico de una obra artística disminuye si ésta es catalogada como “artesanía”? **Sí/No** ¿Es lo adecuado? **Sí/ No**
- 10) ¿Consideras que el lugar en donde encuentras artesanía o arte, influye en tu valoración estética personal?(Por ejemplo, si una vasija o textil artesanal se encuentra en un museo) **Sí/ No**
- 11) ¿Consideras que el lugar en donde encuentras artesanía o arte, influye en la valoración económica que le das de manera personal? (Por ejemplo, si una vasija o textil artesanal se vende en una galería de arte) **Sí/ No**
- 12) Para ti, ¿qué aspectos son importantes en la valoración artística y económica de una obra, sea ésta catalogada como arte o artesanía?

- La técnica
- El diseño
- La iconografía
- La marca / firma
- El color (gama/combinación)
- El discurso del creador
- Materiales
- Trabajo y tiempo de elaboración
- Otro _____

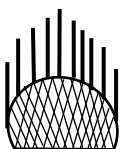
ANEXO 2. La asombrosa lápida de Palenque. Historia: Los cinco paraísos.



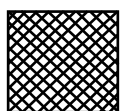
Fuente: Maurice Cotterell, *Las profecías Incas. La tumba perdida de Viracocha*, Grijalbo México, 2010, Lámina 27.

ANEXO 3: Iconografía identificada en los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros, Puebla.

A continuación exponemos algunos de los símbolos identificados en los Árboles de la Vida de Izúcar de Matamoros. Los significados aquí expuestos forman parte de los aportes compartidos por la familia de artesanos que nos acogió en la investigación. Agradecemos de manera particular a Gregorio Mercado Morgan por compartirnos sus saberes.



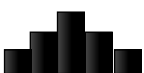
- *“Cerros de la mixteca”*
Simboliza los cerros secos de la región con cactus.



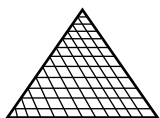
- *“Petatillo” cuadrado (origen mixteco).*
Símbolo de petate con serpientes entrelazadas. Significa “conocimiento”. La gente sabia, se sentaba en petates.



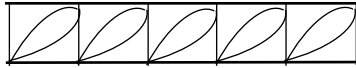
- *“Escalón y caída” (Xicalcolihqui o greca escalonada)*
Símbolo ceremonial. Compuesto por escalones de pirámide (influencia teotihuacana) y espiral.



- *“Pirámide”*
Influencia teotihuacana



- *“Montañas/Cerros”*
Representaciones del entorno/zona..



- *Representaciones de flora endémica.*



- *“Serpiente” (variantes)*
Símbolo prehispánico.
Influencia teotihuacana



- *“Rameado”*
Influencia árabe, mayólica/talavera.