

**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE**



Estética y arte como categorías transculturales:  
Consideraciones para una crítica de la artesanía indígena

**PRESENTA**

Cinthy Alejandra Quintero Garzón

**ASESOR**

Dr. Ramón Patiño Espino

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN ESTÉTICA Y ARTE

Puebla, Pue. Junio de 2015

## TABLA DE CONTENIDO

<b>Introducción.....</b>	<b>4</b>
<b>1. Estética y arte: la evolución y necesaria re-evolución de los conceptos.....</b>	<b>6</b>
1.1 Origen de los conceptos.....	6
1.2 La estética y el arte: dos vías hacia el reparto de la sensibilidad.....	8
1.3 Lo bello, el detonante de los estudios de estética.....	11
1.4 La filosofía estética como paradigma del arte moderno: Edmund Burke, Immanuel Kant y Friedrich Hegel.....	13
1.5 Arthur Danto: La dimensión conceptual del arte.....	20
<b>2. Artesanía indígena, un motivo para hablar de arte y estética.....</b>	<b>23</b>
2.1 Orígenes de la artesanía.....	23
2.2 El mercado como reflejo de la ideologización de las prácticas estéticas.....	28
2.3 Artesanía indígena o los intersticios del arte en América Latina.....	31
2.4 Voluntad de verdad: Decolonizando la estética y el arte.....	35
<b>3. Estética y arte: de la biología a la evolución cultural.....</b>	<b>38</b>
3.1 Los orígenes de la práctica artística.....	40
3.2 Más allá de las categorías, más cerca de los comportamientos.....	45
3.3 Tres hipótesis evolucionistas sobre el comportamiento artístico.....	48
3.3.1 El arte como adaptación.....	49
3.3.2 El arte como “subproducto” o exaptación.....	52
3.3.3 El arte como ornamento o vehículo de la selección sexual.....	55

3.4 La estética como proceso biológico que nos faculta para comprender el arte..	57
3.4.1 La estética: el cuerpo primero.....	58
3.4.2 La empatía en el arte: la “intuición” biológica refundada.....	64
3.4.3 La neurociencia: un camino hacia el entendimiento universalista de la estética.....	66
<b>4. “El mundo del arte”: Uno entre tantos mundos posibles.....</b>	<b>71</b>
4. 1 El arte como práctica pan-cultural: encuentros entre biología y cultura.....	71
4. 2 Fundamentos de la Teoría de la Herencia Daul o coevolutiva: gen-cultura...74	
4.2.1 El “esquema” del arte.....	78
4.3 “El mundo del arte” vs Mundos del arte.....	81
<b>5. La propuesta.....</b>	<b>87</b>
5.1 Doce universales del arte de Denis Dutton. Revisión, crítica y ampliación de su teoría. ....	87
5.1.1 Placer directo.....	88
5.1.2 Habilidad y virtuosismo.....	89
5.1.3 Estilo.....	90
5.1.4 Novedad y creatividad.....	91
5.1.5 Crítica.....	92
5.1.6 Representación.....	93
5.1.7 Foco especial.....	94
5.1.8 Individualidad expresiva.....	95
5.1.9 Saturación emocional.....	96

5.1.10 Desafío intelectual.....	97
5.1.11 Las tradiciones y las instituciones del arte.....	97
5.1.11 Experiencia imaginativa.....	97
<b>Conclusiones.....</b>	<b>101</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>106</b>

## INTRODUCCIÓN

Abordar el tema la artesanía parte de la inquietud por ahondar teóricamente en una práctica que recoge gran variedad de expresiones culturales que varían en su valor estético, técnico, simbólico, etc. pero que carece de una conceptualización clara a partir de la que podamos evaluar lo que allí se nos presenta; motivo por el que surge la intención de analizar una de sus manifestaciones específicas: la artesanía indígena. El acento lo ponemos sobre un tipo de artesanía realizada por las comunidades aborígenes de América Latina, pues aparecen como un caso de estudio excepcional dentro del mundo de la comercialización de bienes culturales como lo es la artesanía en general.

Su particularidad reside en que los productos que llamamos “artesanía” esconden tras la fabricación manual de bienes decorativos y utilitarios, una identidad cultural propia de los grupos étnicos que las fabrican y que en su complejidad sugieren un acercamiento distinto al de la artesanía como vulgarmente es conocida. En consecuencia resolvemos que las comunidades indígenas no sólo realizan productos artesanales, sino también, obras con una potencia estética y artística en la que se recogen historias y conocimientos significativos para las comunidades que las elaboran. Afrontar esta hipótesis supone entonces cuestionar la designación de artesanía para todos los objetos elaborados por tales comunidades, sus connotaciones políticas e históricas, así como la posibilidad de que muchas de ellas manifiesten valores estéticos y artísticos concretos.

En el desarrollo del problema de estudio criticaremos la categoría artesanía, así como la de estética y arte en sus acepciones clásicas como denominaciones insuficientes para abordar lo que nosotros insistiremos en llamar arte indígena o étnico, en tanto refieren a concepciones propias de la filosofía clásica occidental para explicar formas y visiones del arte propias de una hegemonía cultural, política y económica. Por este motivo repensamos los conceptos a la luz de un marco teórico que explique y amplíe las definiciones de estética y arte en clave universal.

En esta tarea, el marco teoría de la biología evolucionista nos ofrece como respuesta y herramienta de análisis una serie de áreas de estudio como la estética darwinista, la neuroestética o la teoría coevolutiva para replantear las definiciones tradicionales de

estética y arte, anteponiéndoles a éstas, su función biológica y cultural, resumiéndolas así como comportamientos humanos transculturales.

Así, el presente trabajo pretende ampliar los referentes a través de los cuales se discute la estética y el arte en la actualidad, con el propósito de vincular los términos a prácticas que por distintos motivos han sido excluidas de la reflexión pero que, en una crítica puntual, nos ayudan a entender la manera en que vivimos y pensamos el arte en nuestro presente. Éste factor es apremiante pues la conceptualización y revaloración de las prácticas artísticas de los grupos étnicos y mestizos de América implica regresar la mirada hacia el lugar que éstos ocupan en las relaciones sociales actuales de nuestros países, así como el modo en que aparecen representados en instancias institucionales, caso particular de los museos, uno de los temas que debería ser objeto de discusión a partir del presente tema de investigación pero que no tocaremos.

A modo de conclusión decimos que el arte y la estética deben reconfigurarse como categorías de estudio, abiertas a la consideración de un fenómeno como lo es el arte indígena, pues a pesar de su aparente marginalidad dentro de la historia y teoría del arte hegemónico éste sigue apareciendo dentro de nuestro panorama cultural como un lugar por explorar, no sólo como práctica autóctona sino como un intersticio a través del cual se reconocen distintos motivos del arte latinoamericano.

## **1. Estética y arte: la evolución y necesaria re-evolución de los conceptos**

*Las ciencias de las artes, (...) estudian el sistema de valores de la cultura estética, tanto hegemónica como la popular, pues somos países de estéticas escindidas.*

Juan Acha

Para comprender la necesidad de abrir el campo teórico del arte en favor del análisis de los fenómenos estéticos y artísticos que aquí nos interesan, como es el caso de piezas catalogadas como artesanía indígena -puesta en duda de su legitimidad como arte- creemos urgente la revisión de los conceptos y definiciones que se han establecido como determinantes en la conformación de un canon del arte.

En sus inicios el vocablo “estética” no designaba el estudio de aquello creado bajo las categorías de “bello” o de “gusto”, como fue entendido muy poco después de que los conceptos se inauguraran en el ámbito de la filosofía del arte en el siglo XVIII, con Alexander Gottlieb Baumgarten. Y aunque tal definición se consagró como la más importante durante casi dos siglos y medio, no podemos evitar seguir pensando bajo premisas de la estética, hija del proyecto ilustrado, que sostienen parte importante de la práctica artística moderna y contemporánea.

Sin embargo, los conceptos mencionados se han puesto en boga en nuestro tiempo, con el propósito de ser analizados a la luz de las inquietudes y necesidades de prácticas artísticas que se habían mantenido al margen de dichos estudios. Es el caso de los estudios sobre arte indígena en América, los cuales se han visto ante la tarea de problematizar el concepto de estética y arte teniendo como eje de discusión las tradiciones, prácticas culturales e ideológicas disímiles a las de Europa y que suponen un elemento clave para reformular la mirada clásica sobre el arte fuera de Occidente.

### **1.1 Origen de los conceptos**

Debemos aclarar entonces que, “estética”, en sus inicios no era un concepto exclusivo del arte, sino que por el contrario, el adjetivo “estético” (del griego αἴσθησις o *aísthêsis*) refería a la capacidad de obtener estímulos sensoriales, o en pocas palabras, sensaciones, que posteriormente se encadenaban a la actividad del pensamiento (del griego λόγος o

*logos*)<sup>1</sup>. Curiosamente, en relación al término griego, encontramos otro vocablo que parece vincularse más al significado otorgado por la filosofía occidental, a propósito de la experiencia artística, de lo bello y lo sublime; se trata del vocablo filocalia (Φιλοκαλία o filokalia<sup>2</sup>), que traduce, “amor por la belleza”, idea vinculada específicamente a una experiencia mística o metafísica pues alude a la belleza divina, es decir, como cualidad del Absoluto<sup>3</sup>.

En este sentido la definición de estética, en sus acepción originaria, era aplicable a cualquier objeto del mundo que pudiera ser apreciado estéticamente o sensiblemente, aunque, a pesar de la pluralidad de sentidos con la que estamos dotados para aprehender sensiblemente el mundo, Occidente, poco a poco fue restringiendo esta actividad sobre todo, al campo visual y auditivo, a los que se le impusieron formas específicas que representaran la categoría de lo bello, dependiendo de la época y sus respectivos valores.

Mientras tanto el concepto de arte, en Grecia, “tecné” y en Roma “ars”, eran expresión de la destreza y la comprensión de los principios que requería la ejecución de cualquier objeto, de tal modo, prácticas como la arquitectura, la escultura, la alfarería, la sastrería, la retórica, entre otras actividades podían ser consideradas como artes. Pero además, es pertinente anotar que cada una de estas actividades poseía una técnica determinada, por lo tanto, eran destreza y técnica los pilares de cualquier práctica, entre ellas, la artística<sup>4</sup>. En esta vía, era imposible considerar la poesía como un arte, pues era considerada producto de la fantasía y en su peor caso de la inspiración de las musas, de manera que era más bien considerada antítesis del arte por su distancia con el mundo pragmático.

Nos interesa particularmente la primera acepción de *estética* pues como veremos en lo sucesivo del segundo capítulo, ésta apela a nuestra condición biológica más inmediata para aprender el arte, la sensible, en la que nos apoyaremos constantemente para defender la

---

<sup>1</sup> Tartarkiewicz, Wladislaw (2001). *Historia de seis ideas*. Colección Metrópolis. Trad. Francisco Rodríguez Martín. Ed. TECNOS. Sexta Edición. Reimpresión en España, p. 348.

<sup>2</sup> Definición tomada de: <http://etimologias.dechile.net/?filocalia>. Nota: Hacemos esta anotación con el propósito de establecer la distinción semántica del concepto “estética” respecto a la filosofía antigua y a la moderna, más que intentar discutir a profundidad el término griego de “filocalia” y su relación con el arte, aunque no podamos evitar hacer el cotejo con planteamientos filosóficos como los de Emmanuel Kant o Friedrich Hegel que apelan a la noción de espíritu como motivo o motor de la práctica artística.

<sup>3</sup> Tartarkiewicz, Wladislaw (2001) Op.Cit., p. 348.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 40.

universalidad del arte y que se manifiesta como forma de conocimiento, así como principio transformador del mundo.

Así, la facultad estética aparece como una de las formas primordiales a través de la cual el ser humano, como especie y como ser social, ha evolucionado. En este proceso, surgen objetos de orden utilitario o para el simple goce sensible, que en su progresiva sofisticación y decoración persisten hasta nuestros días y nos plantean la hipótesis de que la estetización del mundo podría portar con sigilo una función evolutiva, tema que ampliaremos páginas más adelante.

Continuando nuestra reconstrucción teórica, la época medieval, no muy distante de la relación entre estética y mundo de la sensibilidad, acuñó en latín las palabras *sensatio* e *intellectus*, y en su vinculación con la filosofía griega a *sensitivus*, ejercicio de la percepción de lo sensible, se le equiparaba con *aestheticus*. Al respecto, nos dice Tartarkiewicz en su *Historia de seis ideas* que

Todos estos términos fueron utilizados en la filosofía de la antigüedad y de la Edad Media, sin embargo, únicamente en la filosofía teórica, porque en las discusiones sobre la belleza, en el arte y en las experiencias relacionadas, no se utilizó el término estética. Este fue el estado de cosas persistió durante mucho tiempo, inclusive en el siglo XVIII<sup>5</sup>.

Ahora bien, nos parece necesario rescatar esta primera referencia histórica pues, como ya mencionamos, ésta permitirá en los capítulos subsiguientes, entablar una relación crítica con los planteamientos de una estética evolutiva, teoría que se acerca a la noción etimológica en la medida en que allí encuentra una disposición primaria de los sentidos, natural y biológica, fundamento notable en nuestra discusión sobre la creación y apreciación artística.

## **1.2 La estética y el arte: dos vías hacia el reparto de la sensibilidad**

La concepción clásica sobre el arte se ve profundamente transformada desde la Edad Media cuando la práctica artística comienza a distinguirse de la artesanal. En un principio, unidas las dos prácticas, la idea de arte era una actividad que según Tomás de Aquino se definía

---

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 348.

por “el recto ordenamiento de la razón”, por lo que en el medioevo “el arte comprendía los oficios manuales, las ciencias y las bellas artes”<sup>6</sup>.

Una de las primeras definiciones complejas de arte que aparecen en este periodo es incluida en la enciclopedia de Rodolfo Goclenius, filósofo escolástico alemán, quien en 1607, citando a Galeno de Pérgamo, médico griego del siglo I, dice que es “un conjunto de preceptos universales, adecuados y útiles que sirven a un propósito establecido” (*Ars est systema praeceptorum universalium, consentientium, ad unum eudemque finem tendentium*)<sup>7</sup>. Así, no podía existir una distinción clara entre arte y artesanía, pues bien la segunda podía participar de una destreza y técnica que llegaba a impresionar en la calidad de su ejecución al punto que no valía la pena darle un calificativo distinto al artístico.

Pero fue la progresiva distinción entre algunos oficios con los antecedentes ya institucionales en la estructura escolástica del Trivium y el Quadrivium, en la que se inició una separación valorativa entre artes liberales y artes mecánicas pues las primeras tenían que ver con las destrezas intelectuales, mientras que las segundas con las manuales. Así, se hablaba de las siete arte liberales como un conjunto constituido por ciencias y artes, en las que al primer grupo de conocimientos, Trivium, se le adjudicaba el camino de la elocuencia, es decir, la gramática, la dialéctica y la retórica, mientras al segundo, el Quadrivium, le correspondía el estudio de la aritmética, la geometría, la astronomía y la música<sup>8</sup>. Se mantenían entonces una fuerte distinción entre los procesos intelectuales y los prácticos, entre los que se incluían, como artes vulgares la pintura, la arquitectura, entre otras actividades más artesanales.

Sin embargo, fue la inminente institucionalización de los oficios, por medio de academias, mecenas, compradores y la figura determinante de la iglesia, la que facultó la agremiación y por ende la separación cada vez más evidente de las expectativas del arte y el artista respecto a otras funciones dentro la sociedad en el periodo del Renacimiento, permitiéndole al arte alejarse de esas actividades de carácter “menor” como la fabricación de muebles y

---

<sup>6</sup> Ídem.

<sup>7</sup> Ídem.

<sup>8</sup> Bastús, Joaquín (1862). *El trivio y el cuadrivio o la nueva enciclopedia. El cómo, cuándo y la razón de las cosas*, Barcelona. Imprenta de la Viuda e Hijos de Gaspar, 1862, p. 5 y 6. Documento electrónico disponible en: <http://www.e-torredobabel.com/pedagogia/trivio-cuadrivio-bastus.htm>

otro tipo de utensilios, e impulsar sus actividades creativas en un ámbito más especializado.

Arnold Hauser nos recuerda cómo se da esta transformación de época:

La acrecida demanda de arte en el Renacimiento hace que el artista deje de ser el artesano pequeño-burgués que antes era y se convierta en una clase de trabajadores intelectuales libres que antes sólo existía en algunos desarraigados, pero que ahora comienza a formar un estrato económicamente asegurado y socialmente consolidado<sup>9</sup>.

Aunque los artistas no eran un grupo social del todo autónomo, pues seguían dependiendo de actividades artesanales para solventar un trabajo en extremo competitivo, así como de una agremiación emergente que no fundaba todavía grandes academias sino talleres tal cual sucedía con los artesanos vulgares, es donde paulatinamente se conforma la idea individual tanto de maestro como de artista.

Este fue un gran momento, definitivo para la especialización del arte (quiénes lo realizaban y quiénes podían apreciarlo), así como el desarrollo de técnicas que paulatinamente le reafirmaban como una práctica de élite, donde el artista se veía favorecido por un poder adquisitivo y de clase que terminaría por incorporarlo como agente y poderoso representante de los ideales políticos de la nobleza. Pero es también en este momento cuando surge un quiebre con la forma tradicional de hacer arte, pues del mural se pasa a soportes portables que en un sentido democratizan el arte, con ello hablamos especialmente de la emergencia de la burguesía, quien comenzará a hacerse a la pintura en forma de estampa, grabados en madera y cobre.

Finalizando el Renacimiento, asistimos al momento de la clara identificación de las artes: la música, la poesía, la escultura, la pintura; disciplinas que obtienen gran auge en tanto logran ser clasificadas de manera particular dentro de la esfera social. No existía aún un trabajo filosófico contundente que revelara la particularidad de estas actividades, se hablaba de ellas como artes nobles por su vinculación con virtudes del espíritu que iban adquiriendo ya un tinte de orden intelectual; poco a poco el tema de la belleza logra mayor complejidad en asociación al tema de la imaginación, aludido ya por Francis Bacon en el siglo XVII<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Hauser, Arnold (1969). *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo I. Ediciones Guadarrama, Madrid, p. 401.

<sup>10</sup> Tartarkiewicz, Wladislaw (2001). *Historia de seis ideas*. Colección Metrópolis. Trad. Francisco Rodríguez Martín. Ed. TECNOS. Sexta Edición. Reimpresión en España, p. 88-89.

Y aunque no se discutía propiamente de estética, se hablaba de genialidad y de una sensibilidad especial de los artistas que los separaba del vulgo y de sus oficios como ya lo era para esta época la artesanía. Así, “La liberación de pintores y escultores de las cadenas de la organización gremial y su ascenso desde la clase de los artesanos a la de los poetas y eruditos ha sido atribuida a su alianza con los humanistas (...)”<sup>11</sup>, pues se gesta una noción más clara y unitaria del arte como parte de un trabajo de orden intelectual, como medio de propaganda y forma de conocimiento útil a los intereses de una clase.

Es así como llegamos a percibir entre los primeros aportes filosóficos determinantes, la noción de “bellas artes” como antecedente de un área de oportunidad para el desarrollo pleno de estudios sobre arte. Esta clasificación adquiere trascendencia gracias a Charles Batteaux quien acuña el calificativo en su libro *Las bellas artes reducidas a un solo principio (Les beaux arts réduits a un seul principe)* de 1747:

Así dividió el gran ámbito de las artes (según se las entiende tradicionalmente) en bellas artes, cuya razón de ser era deleitar, y en artes mecánicas, cuya razón de ser era su utilidad (...). El término “bellas artes” implicaba algo nuevo. Y mucho más todavía unificando en un solo grupo de artes de un carácter tan diverso como son las artes visuales, el arte verbal y la música<sup>12</sup>.

### **1.3 Lo bello, el detonante de los estudios de estética**

La importancia de esta nueva terminología, la de bellas artes, que iba tomando fuerza en el Renacimiento y de la introducción fuerte del término belleza para designar a las artes, no alcanza su verdadera maduración hasta el momento en el que aparece, en el ámbito de la filosofía, uno de los referentes más nombrados sobre el concepto de estética asociado al arte en el siglo XVIII: Alexander Gottlieb Baumgarten.

El filósofo alemán escribe en sus *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* que la estética refiere a la: “(...) ciencia de lo bello, misma a la que se agrega un estudio de la esencia del arte, de las relaciones de ésta con la belleza y los demás valores”<sup>13</sup>. Hay que decir, adicionalmente, que la novedad del postulado de Baumgarten reside en su interpretación

---

<sup>11</sup> Hauser, Arnold (1969). Op. Cit., p. 411.

<sup>12</sup> *Ibíd.* 90.

<sup>13</sup> Referencia tomada de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A9tica>

sobre la distinción que se hacía entre conocimiento intelectual (*cognitio intellectiva*) y conocimiento sensible (*cognitio sensitiva*), pues el filósofo “(...) identificó *cognitio sensitiva*, el conocimiento sensible, con el conocimiento de la belleza, denominando el estudio del conocimiento de la belleza con el nombre grecolatino de *cognitio aesthetica*, o estética, para resumir”<sup>14</sup>.

El problema de su definición y de su visión sobre esta “ciencia de lo bello” que comienza a conformar el estudio de la estética, fue concebir la emergente rama de la filosofía como una actividad que tenía sentido gracias al intelecto, así, la estética era considerada “hermana menor de la lógica”. De modo que, como claro hijo de una época en la que la razón comenzaba a explicar de forma sistemática los fenómenos del mundo, “(...) para Baumgarten la sensación del placer es un juicio intelectual confuso y por ello la estética aparece como un apéndice de la lógica”<sup>15</sup>.

En consecuencia el argumento que afianzará el desarrollo intelectualista de la estética es la afirmación de que el arte llega a nosotros como idea. Es en este punto de la historia de la filosofía en el que se inicia un camino específico hacia el estudio de las artes desde la llamada ciencia estética, rama de la filosofía que surge para tratar problemas como el de lo bello, el gusto y lo sublime; y aunque hecho el llamado de atención sobre tales temas, el aporte de Baumgarten no fue inmediatamente acogido por los pensadores de la época.

Vemos entonces que la primera obra de Baumgarten, donde menciona el propósito de la estética, fue realizada en 1735 y posteriormente en 1750 fue publicada su *Aesthetica*. Pero no fue sino hasta 1757 que Edmund Burke se embarcó en una obra de mayor profundidad en el tema, *De lo sublime y de lo bello*, obra de la que bebería posteriormente Immanuel Kant para sus reflexiones sobre la estética. Así fue como en 1764 Kant realizaría una obra con el nombre de *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, tema que ampliaría en su *Crítica del juicio* (1790) en donde reserva un apartado para el análisis de lo que el autor llamaría *juicio estético*.

---

<sup>14</sup> Tartarkiewicz, Wladislaw (2001). *Historia de seis ideas*. Colección Metrópolis. Trad. Francisco Rodríguez Martín. Ed. TECNOS. Sexta Edición. Reimpresión en España, p. 348.

<sup>15</sup> Kant, Immanuel (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Trad., estudio introductorio, notas e índice analítico Dulce María Granja Castro. FCE, Casa abierta al tiempo, UNAM, México. Estudio introductorio, p. XXXI

Para comprender cuál es la idea general que atraviesa la idea de estética desarrollada por los filósofos del siglo XVIII, principalmente en Burke y Kant, haremos una breve reseña de los conceptos y aportes de estos autores a la estética de Occidente. Debemos recordar que la filosofía de ésta época, y particularmente la de estos autores, atiende a la transformación de una filosofía que anteriormente ponía *al objeto* en un primer plano de sus reflexiones. Esto significa que antes de la filosofía del siglo XVIII se pensaba que en los objetos residían todas las explicaciones y relaciones del mundo, allí iniciaba y terminaba cualquier significado o interpretación de los mismos. Ahora llegaba el turno de poner atención al sujeto como referente para comprender el lugar de sus facultades en el conocimiento del mundo<sup>16</sup>.

En esta línea, la filosofía del siglo XVIII podríamos decir que se ve bien representada en ese pequeño texto titulado *¿Qué es la Ilustración?* escrito por Kant en 1784, por medio del cual apela al ejercicio de la razón como motivo y ejercicio de la libertad del hombre. No ahondaremos en dicho ensayo, pero sí dejaremos a manera de eco la primera frase del texto, clave para entender la importancia de la individualidad, la subjetividad y sobre todo al ejercicio de la razón, contrario al culto objetual, propio del siglo pasado. Dice Kant, a manera de manifiesto: “La ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro (...) ¡Ten el valor de servirte de tu *propia razón!*: he aquí el lema de la ilustración”<sup>17</sup>.

#### **1.4 La filosofía estética como paradigma del arte moderno: Edmund Burke, Immanuel Kant y Friedrich Hegel**

Habiendo mencionado el espíritu de época en el que se reformula el concepto de estética, comenzaremos por ver que en su introducción al libro de Edmund Burke, *De lo sublime y de lo bello*, Menene Gras Balaguer nos recuerda las vertientes respecto al análisis de lo

---

<sup>16</sup> Ídem.

<sup>17</sup> Kant, Immanuel (1994). *Filosofía de la Historia. ¿Qué es la Ilustración?* Trad. Eugenio Imaz, FCE, México, p. 1. Documento electrónico disponible en: <http://pioneros.puj.edu.co/lecturas/interesados/QUE%20ES%20LA%20ILUSTRACION.pdf>

estético que se hacen evidentes en la obra de este pensador. Apunta que en análisis de las categorías en cuestión hay dos perspectivas “(...) la del sujeto que recibe la impresión causada por ciertas propiedades o cualidades del objeto, y las de estas propiedades mismas que hacen que un objeto sea bello y sublime, placentero o doloroso, etc.”<sup>18</sup>.

Confirmamos por medio de esta cita el sentimiento de su tiempo que hizo otorgarle prioridad a la percepción del sujeto iniciando en su sensibilidad y acabando en una instancia conceptual, de donde surge la idea de gusto, tal como lo sugiere el sistema filosófico burkeano:

El gusto no es una idea simple, sino en parte hecha de una percepción de los placeres primarios del sentido, de los placeres secundarios de la imaginación y de las conclusiones de la facultad de razonar, relativas a las distintas relaciones de éstas y concernientes a las pasiones humanas, costumbres y acciones<sup>19</sup>

Sin embargo, la particularidad de la percepción estética de éste momento, es que es concebida como un tipo de *experiencia distintiva*<sup>20</sup> resultado de convenciones y “propiedades” exclusivas de la práctica artística occidental.

De manera crítica, Ellen Dissanayake resalta cómo en este periodo la estética comienza a dejar de referirse a los procesos cognitivos que hasta cierto punto eran el motivo de estudio de los filósofos alemanes del siglo XVII y XVIII preocupados por el tema de la sensibilidad ante ese objeto singular y problemático que es la pieza de arte. El concepto de estética comienza a transformarse en favor ya no solo de la experiencia, sino de los elementos extra estéticos que constituían los valores culturales e ideológicos del campo del arte, por ello, irónicamente, tautológicamente y resuelto en un absurdo carente de mayores explicaciones, Dissanayake resume estética y arte occidental en la siguiente frase: “Genuine aesthetic experience was defined as something one experienced when contemplating genuine art”<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Burke, Edmund (2005). *De lo sublime y de lo bello. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer. Alianza Editorial. Madrid, España, p. 9.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>20</sup> Dissanayake, Ellen. *Homo aestheticus* (1995). *Where art comes from and why*. University of Washington Press, Seattle and London, p.39.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 40. Trad. “La experiencia estética genuina era definida como algo que uno experimentaba contemplando una genuina obra de arte”

Por ello tiene sentido en este momento de la filosofía, la profundización sobre lo bello, lo estético o lo artístico, como categorías distintas pero que se encausan en el mismo propósito, la definición concatenada entre experiencia estética y experiencia artística en un sistema cultural determinado. El concepto que funge como bisagra en este proceso, es el de belleza como bien<sup>22</sup>, que en la propuesta filosófica platónica -a la que se suman varios filósofos de la época-, funda el carácter principal del universo artístico, haciéndose extensivo al análisis de lo estético en el arte siendo una de las motivaciones filosóficas del autor que revisaremos a continuación: Immanuel Kant.

Es importante hacer notar desde un inicio cuál es la singularidad de la filosofía kantiana en relación a la estética y al arte. Para ello, Dulce María Granja Castro nos exhorta a pensar que: “Incluso podría decirse que hasta ese momento la estética seguía careciendo de un campo propio claramente delimitado y que será Kant quien emprenderá la tarea de separarla de la moral y de la metafísica”<sup>23</sup>. A partir de esta línea de fuga, el concepto de belleza adquiere un matiz diferente, el cual no puede ser comprendido sin el concepto de gusto, ya que

En los escritores ingleses del siglo XVIII se aprecia que ha nacido ya una nueva sensibilidad y una concepción muy distinta de la belleza y la experiencia, como resultado de los grandes cambios de la ciencia, de sus aplicaciones prácticas y de sus desarrollos tecnológicos: para ellos la belleza no era ya la proporción y armonía de los objetos, sino más bien una relación del sujeto con dichos objetos y el término que usaron tal relación fue *gusto*<sup>24</sup>.

Kant, aunque es heredero de la tradición filosófica inglesa (que a su vez se nutre de la francesa) y que llega por vía de David Hume y Edmund Burke, asume una nueva visión de la estética en la que la balanza no tiende, como veíamos anteriormente, a la racionalidad. Por el contrario, el filósofo alemán enaltece el lugar de la sensibilidad como vehículo para acercarnos a belleza y en consecuencia, para tener una experiencia estética. Esta relación mediada por el sentimiento y el gusto del individuo fue lo que llevó a Kant a concebir lo bello como “lo placentero, la seducción de los sentidos, la inclinación y la satisfacción

---

<sup>22</sup> Kant, Immanuel (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Trad., estudio introductorio, notas e índice analítico Dulce María Granja Castro. FCE, Casa abierta al tiempo, UNAM, México. Estudio introductorio, p. XXIV.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, XXIX.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. XXXIII

hedonística, la vitalidad, la voluptuosidad, el regocijo. Gusto, sentimiento, placer, serán ahora las palabras y las ideas dominantes”<sup>25</sup>.

Sin embargo, la novedad en Kant no está en creer en el poder de lo sensible para conocer el mundo, sino que en el otro lado de su balanza, de manera equilibrada se encuentra la facultad de juzgar, o lo que él llamará *juicio estético*. Esta idea, desarrollada de su *Crítica del juicio*, supone que la facultad del pensamiento (el juicio) se encuentra ligada a una facultad del alma (el sentimiento de placer y dolor), combinación que permite la experiencia estética. De tal modo, el gusto, concepto clave en Kant, es “la capacidad de juzgar lo bello”<sup>26</sup>.

Así, a través del siguiente párrafo podemos comprender cómo se suman los distintos elementos conceptuales mencionados:

Para decidir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino mediante la imaginación (unida quizá con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo. El juicio de gusto no es, pues un juicio de conocimiento, por tanto, no es lógico, sino estético, entendiéndolo por esto aquél cuya base determinante no puede ser más que subjetiva. Toda relación de las interpretaciones, incluso la de las sensaciones, puede, empero, ser objetiva (y ella significa entonces lo real de una representación empírica); mas no la relación con el sentimiento de placer y dolor, mediante la cual nada es designado en el objeto, sino que en ella el sujeto siente de qué modo es representado por la representación<sup>27</sup>.

A modo de conclusión recordaremos que para Kant la estética es el modo en el que participamos del mundo y se constituye, en el arte, a partir de la facultad reflexionante del juicio, como motivo de la sensibilidad y la subjetividad. Este *juicio reflexionante* nos permite responder ante lo bello, lo doloroso, o lo placentero, sin ningún proceso lógico, de aquí que sea un juicio universal, una “contemplación desinteresada” del mundo (porque no pasa por el pensamiento) lo que la condiciona al sentido común o *sensus communis*<sup>28</sup>. En suma, “Bello es lo que, sin concepto, gusta universalmente”<sup>29</sup>. Por lo tanto diríamos que, en una relación obvia, lo bello tiene sentido en su relación arte-naturaleza, aunque el autor

---

<sup>25</sup> Ídem.

<sup>26</sup> Kant, Immanuel (2007). *Crítica del juicio*. Edición y traducción Manuel García Morente. Ed. AUSTRAL, Ciencias y Humanidades, Madrid, España, p.127.

<sup>27</sup> Ídem.

<sup>28</sup> Grave Tirado, Crescenciano (2002). *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología estética*. UNAM, p. 44-45

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 44.

hace una distinción entre lo estético en relación al arte y a la naturaleza, última a la que aplica el concepto de lo sublime como medida de acercamiento al arte.

Valga la acotación para decir que a pesar de la aparente universalidad que Kant otorga al juicio reflexionante, debemos anteponer a esta idea el eurocentrismo que profesaba el filósofo alemán. En sus textos de orden antropológico deja ver una marcada discriminación racial cuando dice: “(...) los Americanos, los Africanos y los Hindúes aparecen como incapaces de madurez moral porque carecen de ‘talento’, que es un “don” de la naturaleza”<sup>30</sup>.

Habiendo abordado de manera muy general la estética de Immanuel Kant, es necesario tener presente a Georg Wilhelm Friedrich Hegel como otro pensador de la época que reformó e influyó enormemente los estudios de la estética moderna, pero antes de plantear la premisas centrales de su estética debemos saber cuáles son las distancias que el autor toma de Kant. Las diferencias que aquí subrayaremos con las siguientes:

Para Kant las reflexiones estéticas, del gusto y de lo bello parten de un juicio que es puramente subjetivo, mientras que para Hegel es preciso pensar en una condición mucho más formal, que Crescenciano Cueva Tirado resume en una “estética del contenido”<sup>31</sup>. Una segunda diferencia es que para Kant lo bello aparece como unidad tanto en el arte como en la naturaleza, mientras que en Hegel estas dos categorías se excluyen dado el proceso creativo, pues éste nos muestra cómo la belleza es un aprendizaje y una de tantas formas en las que se expresa el Absoluto, de aquí que su expresión no pueda ser igualada a la naturaleza.

En este sentido, para Kant no es posible pensar una ciencia de lo bello, así lo manifiesta en la *Crítica del Juicio* cuando dice: “No hay ni una ciencia de lo bello, sino una crítica, ni una ciencia bella, sino sólo arte bello”<sup>32</sup>, pues lo bello participa de un proceso subjetivo, mientras que Hegel “considera a su propia reflexión como la realización de la estética

---

<sup>30</sup> Albán Achinte, Adolfo (2012). “Epistemes “otras”: ¿Epistemes disruptivas?”. *KULA. Antropólogos del Atlántico Sur*, ISSN 1852 - 3218 |, 6 de Abril, p. 22.

<sup>31</sup> Grave Tirado, Crescenciano (2002). *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología estética*. UNAM, p. 44-45.

<sup>32</sup> Kant, Immanuel (2007). *Crítica del juicio*. Edición y traducción Manuel García Morente. Ed. AUSTRAL, Ciencias y Humanidades, Madrid, España, P. 247.

científico-filosófica”<sup>33</sup>. Teniendo en cuenta estos tres elementos, la importancia de la estética, la noción de lo bello y la escisión entre arte y naturaleza, intentaremos mostrar las ideas transversales al concepto de estética en el sistema filosófico hegeliano.

Comenzaremos por señalar que para el filósofo alemán, la filosofía ha de encargarse de un “pensar sistemático” que busca la esencia de toda realidad y que, para tal fin, se encuentra acompañado de la conciencia de sí mismo. Estos dos factores, en conjunto, permiten la aprehensión conceptual de una totalidad objetiva, que es igual al concepto mismo: “En el sistema, el concepto se revela como la verdadera identidad entre el objeto y el sujeto, entre el ser y el pensar”<sup>34</sup>. Es así como la filosofía se hace ciencia, pues la idea es la elucubración racional de la experiencia objetiva, y la idea, hecha concepto, es parte de la verdad del mundo, del Espíritu Absoluto.

Por ello, “Hegel considera que los esfuerzos de toda la cultura humana, en tanto ésta es manifestación del espíritu, están encaminados a lograr que el espíritu se poseione absolutamente de sí mismo”<sup>35</sup> por medio de diferentes caminos, entre ellos el arte y la religión, pero como máxima expresión de este autoconocimiento solo podrá ser reflejada por la reflexión filosófica. Esto significa que “el recogimiento absoluto de la idea se intuye en el arte, se representa en la religión y se piensa en la filosofía; a ésta le toca comprenderla en su elemento propio: el concepto”<sup>36</sup>.

Es en este punto donde la estética tiene gran importancia pues si el arte es solo intuición de la verdad, es por medio de la idea, encarnada en la estética, como reflexión del objeto artístico, que el arte puede acceder a la verdad, así “Hegel mantiene el nombre tradicional de estética, entendiendo por tal la reflexión filosófica sobre el reino de lo bello, o sea, sobre el arte bello. Para Hegel, estética significa exclusivamente filosofía de las bellas artes”<sup>37</sup>.

Esta estética de las bellas artes diverge estructuralmente de Kant respecto a la concepción de lo bello, pues para Hegel, lo bello es fenómeno de la cultura en tanto es idea, esto es, producto humano de corte espiritual y no natural, lo que implica además recordar que

---

<sup>33</sup> Grave Tirado, Crescenciano (2002). *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología estética*. UNAM, p. 68.

<sup>34</sup> *Ibidem.*, p.69.

<sup>35</sup> *Ibidem.*, p. 75.

<sup>36</sup> *Ídem.*

<sup>37</sup> *Op. Cit.*, p. 76.

Hegel resalta sobre todo la producción artística de su época como máxima expresión del progreso de la cultura, a diferencia de Kant, quien alegaba que cualquier cosa del mundo podría concebirse como bella mientras apelara al gusto de los sentidos y además portara una condición moral, para Hegel, son determinadas obras las que pueden pretender a esta categoría por su lugar en la cultura de Occidente.

Por lo tanto, para Hegel, lo bello en el arte es superior a lo bello en la naturaleza debido a su origen espiritual, esto es, como conciencia reflexiva, lo que hace de lo bello un espacio propicio para -a través de la estética- realizarse conceptualmente y acercase así a la verdad del Espíritu<sup>38</sup>: la estética es filosofía porque crea el concepto de aquello que aparece sensiblemente: el arte se eleva a verdad en la estética.

En la obra de arte, la idea accede a la existencia fenoménica como belleza, sin embargo, la existencia bella de la idea no consuma su aprehensión absoluta; para alcanzar ésta es necesaria la filosofía que, como estética, traslada la presencia bella de la idea en la obra de arte a la forma verdadera más alta, o sea, al concepto. Así los conceptos de la estética muestran el reconocimiento de sí mismo del espíritu pensante en el espíritu sensible<sup>39</sup>.

Por último decimos que el sistema filosófico hegeliano, en relación a la estética, está relacionado con la siguiente sucesión de ideas: el arte es una intuición de la verdad, y como intuición, está alejada de la verdad, pues según Hegel la filosofía después de la religión, es la única que puede acceder a ella en tanto crea conceptos; de tal manera, la estética como reflexión del arte, sería ese vehículo por el cual la idea, hecha concepto, logra fundirse y ser uno con verdad del espíritu.

Desde este momento podríamos decir que Hegel inicia de manera explícita uno de los paradigmas más importantes del arte moderno, el del concepto, y por lo tanto, refuerza el surgimiento de esa rama poderosa de los estudios de la filosofía del arte que es la estética como disciplina indispensable para la comprensión del fenómeno artístico. Como mencionamos en el párrafo anterior el verdadero logro de la obra de arte no está necesariamente en la pieza, pues ella es instancia previa a la razón verdadera del acontecimiento artístico, el cual tiene fuerza y poder en la reflexión conceptual convertida en filosofía.

---

<sup>38</sup> *Ibidem.*, p. 77.

<sup>39</sup> *Ibidem.*, p. 84.

Tomando como sustrato este problema podemos adelantarnos en el tiempo para comprender cuál fue el destino de las afirmaciones de Hegel en la práctica artística del siglo XX y XXI, para ello consideraremos a continuación la discusión que postula el filósofo estadounidense Arthur Danto.

Viene al caso recurrir a una idea que permanecerá de manera estructural en la obra de Danto heredada de Hegel, y es que la estética, en su conformación clásica, como bastón de las ideas sobre la belleza y como condición del arte, ha perdido vigencia. Justo en el momento en que el arte ya no se encuentra comprometido con la mimesis, será la estética la encargada de apoyar, justificar y casi que crear el elemento artístico, pues “Si para Hegel el arte representaba una etapa en el proceso de autoconocimiento del espíritu absoluto, en Danto el sujeto de ese autoconocimiento no es el espíritu absoluto, sino el propio arte cuyo sentido último es convertirse en su misma filosofía”<sup>40</sup>.

Así, como gran antecedente, los manifiestos de las vanguardias auguran ese momento definitivo en la teoría hegeliana en el que concepto y teoría adquieren un lugar cada vez más importante dentro de la creación artística, motivo por el que Danto nos dice:

Si miramos el arte de nuestro pasado reciente en estos grandiosos términos, nos encontramos con algo que depende cada vez más de una teoría para existir como arte; la teoría no es algo ajeno al mundo que pretende comprender, sino que para comprender su objeto tiene que comprenderse a sí misma. Y estas últimas producciones tienen otra característica más: los objetos tienden a desaparecer mientras su teoría tiende al infinito. Al final, virtualmente, lo único que hay es teoría: el arte se ha volatilizado en un resplandor de mera auto-reflexión, convertido en el objeto de su propia consciencia teórica<sup>41</sup>.

### **1.5 Danto: La dimensión conceptual del arte**

Dicho lo anterior, no podemos dejar de mencionar que esta mirada sobre el arte y la estética acude a una concepción particular sobre la historia que permitirá a Danto sostener que el arte ha muerto. Esta historia del arte resulta ser sinónimo de una sucesión o progreso de determinadas formas, periodos, artistas y corrientes, que tienen sentido como unidad que se

---

<sup>40</sup> Fabelo Corzo, José Ramón (2012). “Para una lectura crítica de la filosofía del arte de Arthur C. Danto”. En. *La estética más allá de la Academia*, Colección La Fuente, BUAP, p. 75

<sup>41</sup> Danto, Arthur (1995). "El final del arte", en *El Paseante*, núm. 22-23, p. 14. Documento electrónico disponible en: <http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/EL-FINAL-DEL-ARTE-Par-Arthur-Danto.pdf>.

repliega constantemente sobre sí misma, que se auto referencia y que como práctica, tiene eco en un aparato propio que lo justifica, la historia del arte y la filosofía estética. Como bien lo dice Ramón Fabelo Corzo, una de las ideas centrales en una obra posterior del mismo filósofo, *The Philosophical Disenfranchisement of Art (1986)*, “El arte se mueve históricamente como una especie de eco de la filosofía”<sup>42</sup>.

Esta idea, que Danto advierte desde uno de sus primeros ensayos de 1984, *El final del arte*, es clara frente a la negación de una idea relativa de la historia, ante lo que argumenta:

Y la razón por la cual subrayo aquí este relativismo es porque mi pregunta inicial —si el arte tiene futuro— es claramente anti-relativista, en la medida en que supone de algún modo la existencia de una historia lineal. Esto tiene profundas implicaciones filosóficas, ya que se requiere una conexión interna entre el modo en que definimos el arte y el modo en que concebimos la historia del arte<sup>43</sup>.

De manera que lo que queda como idea fuerte a partir de esta nueva condición de la práctica artística no es que el arte haya muerto propiamente, sino que “Lo que llega a su fin es el metarrelato legitimador de cierta praxis artística enmarcado en normas más o menos rígidas lo cual no significa que deje de hacerse arte, sino sólo que éste no se quedará limitado a un determinado estilo predominante”<sup>44</sup>.

Es claro entonces, como dice Ramón Fabelo que, “Hasta cierto punto, como vemos, la causa del supuesto fin del arte se sitúa fuera del arte mismo, en su filosofía, en el fin del discurso que intenta legitimarlo”<sup>45</sup> y aunque pareciera ser así, podemos decir que el campo del arte sigue auto regulándose, como mecanismo de control sobre aquello que se expone en el museo o galería, lo que se estudia en las academias, lo que es digno de entrar en un catálogo o de su pertinencia en una investigación o revisión teórica. A tal punto se hace evidente dicha restricción del campo del arte que aquí nos vemos abocados a plantear discusiones teóricas que distensionen el aparente campo de batalla en el que se ha convertido el espacio del arte.

---

<sup>42</sup> Fabelo Corzo, José Ramón (2012). Para una lectura crítica de la filosofía del arte de Arthur C. Danto. En. La estética más allá de la Academia, Colección La Fuente, BUAP, p. 75

<sup>43</sup> Danto, Arthur (1995). "El final del arte", en *El Paseante*, núm. 22-23. Documento electrónico disponible en: <http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/EL-FINAL-DEL-ARTE-Por-Arthur-Danto.pdf>

<sup>44</sup> Fabelo Corzo, Op.cit., p. 81.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 83

A partir de las ideas revisadas, podemos demostrar cuán estrecho y unívoco resulta ser el corpus de la historia del arte, gracias a una construcción conceptual que aquí pretendemos mostrar como relativa a una cultura que ha pretendido mostrarse como universal y que, como aparece reflejado en el devenir de la filosofía occidental, de la apropiación y transfiguración de un concepto como lo es el de estética, pone a favor de la práctica artística una forma de pensamiento teórico que la refuerza y que acarrea faustas consecuencias para culturas no occidentales que, en posesión de una historia del arte propia, aun no escrita, pareciera estar condenada a no ser reconocida e incluso a perecer por la imposibilidad de agenciarse de conceptos como los aquí estudiados.

Por lo tanto, como conclusión, nos sumamos firmemente a una de las apuestas hechas por Mayra Sánchez Medina para reconsiderar la estética como un fenómeno universal y como canal para la apreciación de múltiples formas de expresión artística de todos los tiempos y culturas:

Si por estético se entiende la apreciación de una obra de arte o, dicho de otro modo, si este solo puede existir a partir de una relación social reconocida como artística, acabaría perfectamente atribuir al arte el origen de lo estético. Pero, si fuera posible pensar lo estético como un intercambio intersubjetivo de efectos sensibles, si se le enfocara como un hecho comunicativo, propio de las interacciones humanas en todos los tiempos y épocas, entonces, podríamos sumergirnos hasta la más remota antigüedad, justamente al proceso de formación del hombre social, en que el lenguaje le había distinguido del resto de los seres vivos. En este sentido, tal disposición sensible, generadora de la dimensión estética, se instala en la posibilidad del arte, y no al contrario<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Sánchez Medina, Mayra. "Lo estético y lo artístico. Un acercamiento a la caracterización de las relaciones estéticas". Citado en: Valdés Gutiérrez, Gilberto. Cultura y diversidad: las trampas del imaginario estético occidental. En. *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea*. Colección La Fuente. BUAP, 2011, p. 75.

## **2. Artesanía indígena, un motivo para hablar de arte y estética**

*Quizás sin la pintura moderna yo no hubiera podido entender el arte precolombino, pero, también, probablemente, el arte precolombino me enseñó a comprender un poco mejor a los grandes pintores de nuestro siglo.*  
Octavio Paz

El argumento general de la presente investigación se sostiene en la idea de que el uso del concepto artesanía se ha vuelto un lugar común para hablar de los productos que realizan los pueblos originarios latinoamericanos. Sin embargo, consideramos que se ha abusado dicho concepto impidiendo la revisión concienzuda de los procesos de producción artística que continúan vigentes en las comunidades aborígenes de América Latina y a los que sería un desacierto llamarles simplemente artesanía. En el presente capítulo ofreceremos una revisión de los orígenes e implicaciones del uso del término para proceder a su crítica y a la apuesta por un marco metodológico y conceptual que nos permita restablecer los valores artísticos de los objetos que aquí nos interesan.

### **2. 1 Orígenes de la artesanía**

Es propiamente en el medioevo, específicamente en el tránsito de la Baja a la Alta Edad Media en Europa, en donde comienza a hacerse una distinción tajante entre las artes liberales o aquellas en las que predominaba un esfuerzo mental, de aquellas artes vulgares asociadas a las actividades mecánicas. Si bien esta distinción llevó a la especialización de cada una de las disciplinas, sobre todo logró separarlas y darles valores distintos. Así surgen las artes nobles o bellas artes, como expresión opuesta a las artesanales o mecánicas que, en su contexto histórico reafirma la supremacía de una clase dominante o una élite económica que desde entonces administra los medios artísticos como formas de control político e ideológico.

Este momento histórico converge con el descubrimiento de América, y por ende, con toda una cultura que poseía una tradición estética tan importante que no podía pasar por desapercibida a los ojos de los colonos y misioneros de las distintas órdenes religiosas,

quienes manifestaron su asombro por los tesoros encontrados en estas tierras y de los que queda registro en los profusos escritos llamados Crónicas de Indias. Los expedicionarios no pudieron escatimar en elogios sobre la magnificencia de las piezas que aparecían a su paso, así, como no pudieron hacerlo muchos de los allegados a la corte de Carlos V, como fue el caso del famoso grabador Alberto Durero, quien dijo lo siguiente:

Y eran tan hermosas (las piezas traídas de América) que sería maravilla ver algo mejor. Estas cosas han sido estimadas en 100.000 florines. Y nada he visto a todo lo largo de mi vida que haya alegrado tanto mi corazón como estas cosas. En ellas he encontrado objetos maravillosamente artísticos y me he admirado de los sutiles ingenios de los hombres de esas tierras extrañas<sup>47</sup>.

Desafortunadamente estos atisbos de grandiosidad estética, que muchos alcanzaron a reconocer entre los objetos de los nativos americanos no podía ser valorada del mismo modo en el que lo era la producción artística europea, pues esa idea hubiera implicado el reconocimiento de muchas otras aptitudes que no era conveniente destacar para un pueblo que debía ser sometido, saqueado y esclavizado. Por esta razón, automáticamente y hasta nuestros días, todo aquello que produjeron y producen las comunidades aborígenes americanas ha sido relegado del concepto artístico, a una actividad mecánica de poca trascendencia técnica o simbólica.

A pesar de ello, no podríamos dejar de reconocer el papel que jugó muchos años después la antropología, disciplina que en sus inicios, a comienzos del siglo XIX, se preocupó por el estudio de las comunidades étnicas de distintas partes del mundo con varios propósitos, entre ellos, en el caso de América Latina, la recuperación y estudio del arte precolombino, tema que no abordaremos en este texto con profundidad pero que parece ser el único resguardo de las instituciones al hablar de arte aborígen. Aunque fue de importancia la llegada de distintos antropólogos, arqueólogos y etnógrafos para realizar una tarea exhaustiva en la recuperación -y saqueo en una segunda colonización- de los remanentes arqueológicos de los ya destruidos imperios americanos, pocos se fijaron y ahondaron en la

---

<sup>47</sup> Gamboa Hinestrosa, Pablo (1995). *“Arte precolombino, arte moderno y arte latinoamericano”*. Ensayos 1993-1994; 75-102 Ensayos: Historia y teoría del arte; núm. 1, 1995, p. 6. Documento electrónico disponible en. <http://www.bdigital.unal.edu.co/44308/#sthash.jLEmFPn8.dpuf>.

terrible realidad que vivían los herederos de las culturas que estadounidenses y europeos venían a estudiar.

Valga decir que si bien muchos se apasionaron y buscaron reconocer en estas comunidades desarrollos importantes, otros continuaron en la tarea de saqueo y expropiación -ahora institucionalizada como disciplina- que se prolonga hasta nuestros días. Como resultado de los numerosos textos e informes sobre los usos y costumbres de estas sociedades algunos antropólogos comienzan a cuestionar el carácter de los objetos producidos por esas culturas “otras”, inquietud que termina por abrir un canal de comunicación para abordar la particularidad de costumbres, creencias, actividades y comportamientos, entre ellas, la posibilidad de hablar de formas específicas de hacer arte.

A pesar de lo atroces que han resultado los procesos de colonización, no podemos negar que la antropología ha hecho intentos importantes para acercar los polos encontrados en torno a las brechas establecidas por la historia colonial. Pero su tentativa no deja de lado las relaciones de poder no equitativas que siguen manteniéndose en el orden social al interior de América Latina y que permean el resto de sistemas que conforman la sociedad, entre ellos el artístico. Así que resulta inevitable en el arte, la constante puesta en escena de una marginalización y sometimiento de cualquier expresión acometida por los sujetos aborígenes y mestizos de estas tierras.

Jan Mukarovsky nos explica en este marco una entre tantas razones por las que, en un inicio, era casi imposible pensar en un valor artístico para aquellas obras: “(...) la relación entre la jerarquía estética y la jerarquía social es irrefutable. Cada clase social e incluso cada medio (por ejemplo el campo, la ciudad) tienen su propio canon estético, que pasa a ser uno de sus rasgos más característicos”<sup>48</sup>. Así adquiere sentido el ímpetu de la filosofía del arte occidental al mantener como bastiones no solo una serie de instituciones, sino de conceptos que son sinónimo de poder, distinción de clase, entre otros, que pretenden marcar una distancia entre el arte occidental y cualquier otra forma de producción artística.

---

<sup>48</sup> Mukarovsky, Jan (1975). “Función, norma y valor estético como hechos sociales” en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona, p. 73.

En consecuencia, rescato la siguiente reflexión de José Ramón Fabelo Corzo a propósito del llamado que hace Mukarovsky sobre el arte como producto de la división social del trabajo y como símbolo de estratificación social, pues es preciso, además de reconocer dichas estructuras poder, ver más allá de ellas e intentar superarlas reconociendo que aunque la diada, estética-contexto, es indisociable, sería un error decir que porque las clases altas tienen mayor tiempo y espacio para cultivarse estéticamente hablando, los sectores populares dejan de realizar arte. Es por esto que Fabelo cuestiona la validez absoluta de la jerarquía social en relación a las jerarquías estéticas, en tanto aceptar dicho argumento “entrañaría una subvaloración del arte popular, mantenida en muchas ocasiones por las clases dominantes como signo de su elitismo”<sup>49</sup>.

Por tal motivo se hace urgente la problematización del uso de los conceptos así como la influencia de determinados eventos históricos sobre los mismos, pues como advierte Silvia Rivera Cusicanqui, cuando hablamos de artesanía, no sólo nos referimos a los objetos, sino una reformulación del lenguaje en el que actúa y persiste la relación colonial que hemos descrito someramente. Al asunto del lenguaje, se le suma una problemática mayor; las instancias oficiales que refuerzan el uso tales conceptos, pues sabiendo o no las implicaciones históricas o políticas de ello, nos enfrentamos a un estado de colonialismo interno que es preciso criticar de raíz, como dice Cusicanqui, comenzando el significado y uso de las palabras (incluso las más cotidianas).

Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla<sup>50</sup>.

Cuando nos sumamos a la perspectiva de la autora boliviana, no podemos referirnos únicamente a eufemismos, sino a prácticas concretas y posturas intelectuales que persisten en su tarea colonial; de aquí que antepongamos como necesaria la opción decolonial en nuestra revisión y empresa teórica. En esta tarea destacamos distintas facetas de la

---

<sup>49</sup> Fabelo Corzo, José Ramón. *Nuevas tesis sobre los valores estéticos*. Tesis 31, p. 148.

<sup>50</sup> Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). “Ch’ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores” - 1a ed. - Buenos Aires : Tinta Limón, p.19

colonialidad que deberíamos fomentar como discusiones importantes para cualquier trabajo que se ocupe de los fenómenos culturales latinoamericanos, hablamos en este caso de la colonialidad epistémica como forma de control de los saberes y de expresiones culturales intersticiales que Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel llamarán “otredad epistémica”<sup>51</sup>.

Esta forma de colonialismo tiene su correlato en otras prácticas como la colonialidad del ser, así como la colonialidad del ver, ambas formas entendidas como agentes prácticos e ideológicos de opresión y explotación. La colonialidad del ver, entre las que podríamos incluir el fenómeno artesanal, es definida por Joaquín Barriendos como “(...) una serie de superposiciones heterárquicas, las cuales interconectan, en su discontinuidad, el siglo XV con el siglo XXI, el XVI con el XIX, etcétera”<sup>52</sup>. Será útil para entender esta situación, la idea que nos ofrece el mismo autor acerca de la “imagen archivo” del caníbal a partir de la conformación del Nuevo mundo como gran analogía del colonialismo que se practica hasta nuestros días:

Inaugurado el sistema-mundo moderno/ colonial y echada a andar su capacidad para invisibilizar epistemes otras, el expansionismo mercantil propició que las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias se convirtieran en una potente maquinaria visual destinada no sólo a negar moral, política y ontológicamente la humanidad indígena, sino también a promover su inferiorización corpopolítica, y a radicalizar su racialización etnocartográfica<sup>53</sup>.

Por tal motivo cuando hablamos del proyecto decolonizador en las artes nos hace eco la situación anteriormente citada y claramente descrita por Barriendos, razón por la que demandamos un desenganche epistemológico que revele la fractura con teorías eurocéntricas como la estética y que debe hacerse extensivo a las ciencias sociales pues hacemos conciencia de que “(...) ese saber imperial se autovalora para descalificar otras

---

<sup>51</sup> Castro Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (2007). “Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”, en *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* / compiladores Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. – Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, p. 20.

<sup>52</sup> Barriendos, Joaquín (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. En: *Regímenes de visualidad: emancipación y otredad desde América Latina. 1. Sistemas de visualidad, modernidad, Eurocentrismo y globalización*. Revista Nómadas. Universidad Central, Colombia, Octubre, p. 16.

<sup>53</sup> *Ibidem.*, p. 20.

formas de saber. Y que ese saber imperial se construye sobre el control de la escritura y de la escritura alfabética y se asocian al concepto de Razón”<sup>54</sup>.

En consecuencia, no podemos aceptar como determinante y obligada la diada hegeliana ya explicada, arte-filosofía, en la que carecer de un corpus filosófico y teórico que justifique determinada praxis artística anularía la posibilidad de hablar de otras formas de arte o del arte mismo como expresión universal. Como argumentaremos más adelante, defendemos que aunque las sociedades tribales no escriban sobre su labor estética y artística no significa que no posean una, así, por medio de nuestro lugar de enunciación, la academia, justificamos la historia no alfabética sobre la que se siguen construyendo y cimentando complejas formas de trabajo artístico y social.

## **2.2 El mercado como reflejo de la ideologización de las prácticas estéticas**

Para efectos del caso de estudio: la artesanía y el arte indígena, es pertinente recordar que el capitalismo, como mediador de la sensibilidad de nuestra época, se basa en un sistema de relaciones económicas que persisten o se exacerban de un cambio de época a otro. Así, el efecto de las fuerzas del capital ha impactado de un modo no muy positivo en aquellas expresiones artísticas que no gozan del reconocimiento institucional o teórico que reivindique formas y contenidos no hegemónicos; y no sólo ha afectado a las piezas directamente, pues también ha comprometido la manera en que nos relacionamos con ellas.

Entonces, sabemos que ha sido la distribución de las fuerzas de producción la que ha relegado los objetos de arte indígena a la condición de artesanía, siendo víctimas de una mercantilización descarnada en la que la calidad de muchas piezas ha sido sacrificada en favor de encontrar un lugar en el vasto mundo de los trabajos informales ambulantes, dando paso a la venta indiscriminada de sus saberes, tradiciones y demás, a precios de baratillo en cada esquina.

---

<sup>54</sup> Mignolo, Walter (2009). “Matriz colonial de poder, segunda época Entrevista a Walter Mignolo” por La Tronkal\*\* Quito, 13 de agosto, p.3. Documento electrónico disponible en: LatinArt.com.

Pero el concepto de artesanía no ha venido solo, pues a su lado se ha erigido el de arte popular como concepto en el que indirectamente se hace espacio a expresiones no oficiales del arte y como lugar en el que convergen una serie de prácticas y sectores sociales asociados a tradiciones locales, a economías “secundarias”, a lo arcaico o pre moderno, al espacio rural y ferial, a lo rústico y poco serio, pero sobre todo, y como lugar común de todas las anteriores, según Néstor García Canclini, consolidando una definición en la que se hace patente que: “Lo popular es en esta historia lo excluido: los que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado, (...)”<sup>55</sup>.

El problema de la emergencia de lo popular, como categoría, es que homogeniza un una serie de acontecimientos bajo la consigna de clase en la que se funden muchos nombres: campesinos, indígenas, afro descendientes, mestizos, etc. en pocas palabras, cualquier minoría, de modo que el espectro resulta tan amplio que para un análisis concreto es un tanto inútil y por ende problemático. Sobre todo cuando la artesanía podría ser casi cualquier cosa producida por el “sector popular” de cualquier país de América o incluso del mundo, pues el concepto ha tenido tales alcances, que su intención parece ser la de desdibujar y servir al propósito de invisibilizar prácticas concretas. Así lo reconoce Adolfo Colombres cuando aclara que

Cuando se habla de arte popular, se suele englobar en tal concepto (...) el arte de las minorías étnicas. Ello es válido cuando se lo quiere confrontar con la producción simbólica dominante de los sectores ilustrados o con la cultura de masas, pero no si se trata de estudiar las características propias de los grupos humanos y las estéticas que integran este polo dialéctico<sup>56</sup>.

De tal modo, nos obligamos a delimitar y a preguntarnos por el caso particular de la artesanía y el arte indígena dado que en el primer caso, la producción artesanal corresponde a la necesaria dinámica del sometimiento práctico y discursivo de una actividad que aunque nos hacen ver de calibre menor, podría ser la vía de acceso al segundo caso, es decir, a mundos del arte desconocidos para nosotros.

---

<sup>55</sup> García Canclini, Néstor (1990). “La puesta en escena de lo popular”, en *Culturas híbridas*. Editorial Grijalbo, México, p. 191.

<sup>56</sup> Colombres, Adolfo (2014). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Ed. CONACULTA, p. 271.

De tal manera, el discurso que se nos ofrece sobre la artesanía tanto como el del arte indígena, no posee delimitaciones específicas que nos permitan abordar de forma sistemática el caso en cuestión; así pues, la categoría de artesanía subsume la de arte, visibilizando así una dinámica opresiva en la que se omite toda posibilidad de autonomía estética, económica, histórica frente al arte universal. Por vía de la artesanía vemos reflejado cómo se inaugura y establece el problema moderno por excelencia en América Latina: el de relegar a las minorías étnicas a trabajos que impidan cualquier ápice de autonomía, haciendo parecer, por medio de la promoción del valor de lo “tradicional”, lo “artesanal” y lo “popular”, una forma de reivindicación, cuando en realidad, radica en una forma burda de enajenación dentro del sistema productivo y social replicado en infinidad de instituciones y programas de “desarrollo” gubernamental.

Las cifras nos lo revelan y responden a la una situación insostenible en América Latina, Canclini nos muestra la gravedad del problema:

No es posible entender por qué se sigue incrementando el número de artesanías, ni por qué el estado multiplica los organismos para fomentar un tipo de trabajo que, ocupando a un 28 por ciento de la población económicamente activa (para el caso peruano), apenas representa el 0.1 por ciento del producto nacional bruto y del 2 al 3 por ciento de las exportaciones del país, si lo vemos como supervivencia atávica de tradiciones enfrentadas a la modernidad<sup>57</sup>.

En conclusión, si la artesanía reside en el ámbito de lo popular por antonomasia queda excluida del arte en tanto ésta última es una actividad restringida solo para las élites, razón por la que las instituciones reguladoras del sistema del arte han creado estos dos bastiones teóricos: el de Bellas Artes y el de Arte popular, este último poco criticado desde la academia, pues es una clasificación en función de distraer y servir como paliativo ante la necesidad de reconocer la particularidad de una serie de labores que preferiblemente, para muchos, debieran quedarse en las inmediaciones del mercado artesanal.

Ante esta situación vale la pena reformular el significado de artesanía, dejando ver las venas que nutren una mirada clasista y opresora, pero también, reconociendo que tanto el concepto como la práctica, permiten referirse a piezas que esconden, detrás de un engranaje económico, la supervivencia de prácticas artísticas aborígenes en Latinoamérica. La artesanía sería entonces una ventana al arte indígena o los resquicios de un arte aborígen

---

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 201.

que, en un examen poco superficial nos revelaría una realidad existente, o como diría Albán Achinte en “Epistemes “otras”: ¿Epistemes disruptivas?”, *re-existente*, en las comunidades tradicionales y originarias del territorio americano, por continuar haciendo arte.

Vemos en la tarea artesanal una forma de resistencia que se niega a perecer amén de las condiciones de empobrecimiento en las que se encuentran sus realizadores. En un intento de análisis, para no ser del todo pesimistas, entendemos la artesanía, en clave de la *re-existencia*, que implica “vivir en condiciones “otras”, es decir en procesos de adaptación a un medio hostil en diversos sentidos y a un poder colonial que intentaba a toda costa reducirlos y mantenerlos en su condición de “cosas” y/o mercancías”<sup>58</sup> y que al mismo tiempo sugiere profundizar en otras formas de artificación no-mercantilizadas al interior de las comunidades en cuestión.

### **2.3 Artesanía indígena o los intersticios del arte en América Latina**

Como bien aparece descrito en el título de la investigación en curso, pretendemos como propósito final, criticar el uso desprevenido y acrítico del concepto artesanía que, en su uso vulgar, se opone al concepto de arte y que refiere a objetos realizados por grupos aborígenes o mestizos en los que predomina un valor de cambio y de uso, respecto a sus valores estéticos y artísticos. Aunque existen variadas definiciones de artesanía, son pocas, o más bien nulas, las que afrontan la necesidad de hablar del fenómeno fuera de la mirada tradicional, esto es, como una categoría que pudiera empoderar y que nos permitiera ahondar más allá de su superficialidad para rastrear los actos de resistencia milenarios que en ella se gestan.

Por ello, si revisamos algunas definiciones de artesanía como la del FONART (Fondo Nacional para el fomento de las Artesanías) en su “Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad”<sup>59</sup> o la del Programa Iberoamericano Cyted (Ciencia y tecnología para el

---

<sup>58</sup> Albán Achinte, Adolfo (2012). Epistemes “otras”: ¿Epistemes disruptivas? *KULA. Antropólogos del Atlántico Sur*, ISSN 1852 - 3218 |, 6 de Abril, p. 30.

<sup>59</sup>“Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad”, Martínez Cruz, María del Carmen y Espinosa Figueroa, Ana Laura (Redacción), FONART, p. 10. Documento electrónico disponible en:

desarrollo) en su documento “Estado del arte del sector artesanal en Latinoamérica”<sup>60</sup> encontraremos, en el caso del primero, una definición sugerente por lo detallada que resulta y por la valoración que se percibe en el discurso, aunque al parecer no tanto en la práctica, mientras que en el segundo caso la definición es realmente escueta. Lo que sí es cierto es que ambas tienen en común la presentación general de una práctica que podría encontrar una serie de matices de interés en la valoración del patrimonio cultural de nuestros países latinoamericanos –a nivel teórico y práctico- y que nosotros plantearemos como tema de discusión. A continuación exponemos algunos.

En tanto, consideramos desde una perspectiva social actual, que las artesanías indígenas son aquellos productos artísticos venidos a menos en su expresión técnica, estética y simbólica por el lugar mercantilizado y masificado que ocupan dentro de la producción económica y cultural de nuestra sociedad, en la que además, sus productores, dada su condición racial, se encuentran rezagados en la cadena de trabajo, viéndose en la necesidad de comercializar con su tradición y cultura.

De tal manera, no solo nos proponemos afirmar que una parte de lo que nombramos como artesanía indígena podría ser considerada como arte, sino que el fenómeno artesanal es la punta del iceberg que deja ver la persistencia de un comportamiento artístico que sobrevive y hace parte de la realidad cotidiana de las comunidades que la practican, por lo que, como

---

<http://www.fonart.gob.mx/web/pdf/DO/mdma.pdf>. Definición de artesanía: "Un objeto o producto de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas. La materia prima básica transformada generalmente es obtenida en la región donde habita el artesano. El dominio de las técnicas tradicionales de patrimonio comunitario permite al artesano crear diferentes objetos de variada calidad y maestría, imprimiéndoles, además, valores simbólicos e ideológicos de la cultura local. La artesanía se crea como producto duradero o efímero, y su función original está determinada en el nivel social y cultural, en este sentido puede destinarse para el uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario, o bien como implemento de trabajo. En la actualidad, la producción de artesanía se encamina cada vez más hacia la comercialización. La apropiación y dominio de las materias primas nativas, hace que los productos artesanales tengan una identidad comunitaria o regional muy propia, misma que permite crear una línea de productos con formas y diseños decorativos particulares que los distingue de otros".

<sup>60</sup> “Estado del arte del sector artesanal en Latinoamérica”, Uribe Uran, Adriana Patricia (Coordinación general y Edición). Universidad Simón Bolívar, Barranquilla Colombia, p. 9. Definición de artesanía: “(...) la artesanía es una construcción social y representa un patrimonio cultural de cada región, su expresión, divulgación y comercialización requiere de canales específicos y por supuesto de protección cultural, tanto para los pobladores, como a los consumidores de estos productos en el campo internacional. Las artesanías son algo más que un souvenir, un recuerdo de una región, es el reconocimiento y respeto por lo propio y por los productos típicos que expresan y mantienen viva la cultura de cada una de las regiones de nuestro planeta”.

hemos repetido insistentemente, la noción de artesanía se vuelve insuficiente para hablar de la totalidad de los trabajos artísticos realizados al interior de las comunidades originarias de Latinoamérica.

Bajo esta premisa entendemos que existen formas de arte no occidental pendientes por ser revisadas desde su presente y no, como sucede en muchos casos, de manera descontextualizada, como lo refiere Canclini en *Culturas híbridas* cuando repara en lo siguiente:

Una noción clave para explicar las tácticas metodológicas de los folkloristas y su fracaso teórico es el de supervivencia. La percepción de los objetos y costumbres populares como restos de una estructura social que se apaga es la justificación lógica de su análisis descontextualizado<sup>61</sup>.

Es por ello que, acercarse a una teoría que explique los fenómenos estéticos y artísticos que suceden en Latinoamérica, extramuros de los museos, puede resultar siempre problemático si advertimos que los conceptos mencionados responden en sus orígenes al desarrollo de una disciplina artística en el contexto europeo, referente desde el que las categorías intentan definir, legitimar o rechazar toda una serie de prácticas que pudieran o no entrar en su catálogo. De tal manera no podemos obviar que los conceptos: estética y arte, evolucionan a la luz de los intereses y eventos históricos de quienes los fundaron y hasta hoy sus directrices apelan a una condición de poder y que merecen una crítica directa.

Esta situación nos lleva a anclarnos en un referente práctico-discursivo decolonial, amparados en la exigencia y reconocimiento de que: “La colonialidad es el lado oculto de la modernidad, lo que articula desde la Conquista los patrones de poder desde la raza, el saber, el ser y la naturaleza de acuerdo con las necesidades del capital y para el beneficio blanco-europeo como también de la elite criolla”<sup>62</sup>. En consecuencia, queda como tarea revisar y replantear no solo las categorías, sino las prácticas que se establecen a la luz de las mismas, así como la visibilización de aquello que el proyecto colonial ha opacado con fines políticos y económicos, para así restaurar esas intermitencias históricas que han dado pie a

---

<sup>61</sup> García Canclini, Néstor (1990). “La puesta en escena de lo popular”, en *Culturas híbridas*. Editorial Grijalbo, México, p.196.

<sup>62</sup> Walsh, Catherine (2007). ¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales. En NÓMADAS NO. 26. ABRIL UNIVERSIDAD CENTRAL – COLOMBIA, p. 104.

omitir, en los manuales de historia, fragmentos ineludibles de lo que consideramos arte latinoamericano.

En esta misma línea, Mignolo nos recuerda que “El trabajo decolonial es precisamente reinscribir esas prácticas (para nuestro caso, las artísticas) en el debate contemporáneo, porque la opción decolonial necesita construir genealogías de pensamientos y de prácticas (...)”<sup>63</sup>. Hecha esta afirmación recurriremos en el capítulo siguiente, a uno de esos lugares urgidos de descolonización epistemológica, la biología, que para muchos de los autores mencionados podría ser motivo de rechazo y desencuentro por su lugar de enunciación, Europa. Sin embargo, no podemos perder de vista que el proyecto decolonial ha de ser estratégico y ha de recuperar aquellas fuentes y aportes que sean útiles a su causa, de manera que rechazar todo aquello creado en el seno de la “matriz del poder”, como diría Mignolo, resultaría insulso.

Recuperar los aportes teóricos de Europa es una de las respuestas que Alfonso De Toro sabiamente alega en su texto: “Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad: Estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico”<sup>64</sup>: la cualidad *híbrida* de nuestras sociedades reclama hacer justicia a través de ese conocimiento que ha sido gestado a sus expensas, debe pues, reapropiarlo, agenciarse del mismo para refundar inquietudes internas de Latinoamérica. Recordemos la importancia de la noción de hibridez en el contexto americano como un recurso, como una apuesta que debe perseguir el reconocimiento de la alteridad y la diferencia que nos toca como resultante de los devenires de nuestra historia colonial.

De Toro establece de forma novedosa dos factores centrales para entender el lugar de la hibridez en nuestras sociedades: la *Diferancia* y la *Alataridad*<sup>65</sup>. Por el primero entiende la

---

<sup>63</sup> Mignolo, Walter (2009). Matriz colonial de poder, segunda época. Entrevista a Walter Mignolo por La Tronkal Quito, 13 de agosto. Documento electrónico disponible en [www.latinart.com](http://www.latinart.com), p. 3.

<sup>65</sup> De Toro, Alfonso (2014) “Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad: Estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico” En. *Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar Universität Leipzig*, p.2. Documento electrónico disponible en: [http://www.uni-leipzig.de/~detoro/wp-content/uploads/2014/03/Pasajes\\_Heterotopias\\_Transculturalidad.pdf](http://www.uni-leipzig.de/~detoro/wp-content/uploads/2014/03/Pasajes_Heterotopias_Transculturalidad.pdf).

diversidad de unidades culturales que componen cualquier fenómeno histórico y a los que no les corresponde una síntesis cultural, sino evidenciar los opuestos; y por el segundo, el reconocimiento de la naturaleza violenta de los encuentros religiosos políticos y étnicos en América. Éste último concepto opera de un modo especial, para realzar las discontinuidades, omisiones y rupturas a través de estrategias discursivas en la actualidad.

En síntesis, el autor dirá que *diferancia* y *altaridad* son conceptos que se instalan en la teoría de la cultura para poder entrelazar los elementos constitutivos de esa hibridez propia de nuestro contexto político-cultural, en el que las instituciones tienen un lugar decisivo y que además se plantea como una potencialidad en el reconocimiento de la otredad en seis distintos campos estratégicos desarrollados por el escritor: el epistemológico, científico, cultural, transmedial, organización urbano-social y territorial<sup>66</sup>. En pocas palabras, acudir a estas relaciones como el artefacto del “giro decolonial” planteado por Santiago Castro Gómez, en donde

La colonialidad es un elemento complementario de la descolonización: mientras esta última remite a la transformación de estructuras económicas y políticas, aquella implica una crítica a las formas de producción de saber, a los procesos de subjetivación y a las relaciones sociales que agencian procesos de subalternización. De modo que la decolonialidad, uno de los términos centrales de este proyecto, es una categoría que supone un posicionamiento político y no remite tanto a una voluntad de verdad, como sí a una voluntad de poder<sup>67</sup>.

## **2.4 Voluntad de verdad: Decolonizando la estética y el arte**

Dentro de la tarea decolonial reconocemos la importancia de abrir los caminos disciplinares para acercar el discurso de la estética y el arte a nuestra realidad más inmediata, una en la que la artesanía y los artistas tradicionales de América Latina se ven directamente implicados por su tarea de resistencia a través de los siglos de colonialismo. Tiene sentido entonces convocar en esta empresa aquellas disciplinas que se vean comprometidas con el conocimiento real y actual de los comportamientos artísticos antes anulados en el corpus de

---

<sup>66</sup> Ídem.

<sup>67</sup> Sánchez Mojica, Dairo Andrés (2007). Reseña de "EL GIRO DECOLONIAL. REFLEXIONES PARA UNA DIVERSIDAD EPISTÉMICA MÁS ALLÁ DEL CAPITALISMO GLOBAL" de Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Eds.) Nómadas (Col) [en línea] (Octubre-Sin mes) : [Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2014] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105116595019>> ISSN 0121-7550 P. 240. Documento electrónico disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105116595019>..

las artes mundiales. Ya lo anticipaba Enrique Dussel en sus textos sobre la filosofía de la liberación y por ello nos recuerda la importancia de nuestra tarea:

Creo que nuestra problemática empieza a tocar eso que se llama ‘pensamiento universal’, que es el eurocentrismo pero ahora globalizado. Hemos empezado a poner nuestras preguntas a un nivel mundial, lo que nunca había acontecido, éramos una periferia intelectual de segunda<sup>68</sup>.

Atendiendo al llamado de Dussel creemos que es posible llegar a decolonizar los “universalismos” occidentales como la estética e incluso proponer, como lo hace Ramón Grosfoguel, la idea de un “pluri-versalismo”<sup>69</sup>. Por ello en los siguientes capítulos cuando nos recogemos en áreas disciplinarias como la estética evolucionista y a la teoría coevolutiva, ramas especializadas en el estudio del arte como respuesta de nuestro ser biológico, buscamos un dialogo en el que aunque parezca improbable, la ciencia aporta respuestas para salir de la discusión “monoversalista” en la que creíamos se recogía este campo del saber. Por ello es preciso recordar a Juan Acha cuando en un breve texto: “Las ciencias y las artes”, aboga por restaurar la relación entre estas fuentes del conocimiento pues la falencia en el análisis de nuestros productos culturales radica en que, “somos países de estéticas escindidas”<sup>70</sup>.

Retomando la discusión inicial y sumados a la idea del antropólogo Alfred Gell al querer evitar ver la estética y al arte como una teología, pensamos en la evidencia de la diversidad patente en nuestra configuración biológica para recordar que las facultades artificadoras del ser humano que no ceden ni se anulan a pesar de las condiciones socio históricas impuestas, y que para el caso de los pueblos indígenas –como en cualquier otro grupo humano-, éstas mutan en formas artísticas singulares que merecen ser estudiadas.

---

<sup>68</sup> Dussel, Enrique (2015). Entrevista. “La filosofía europea no es occidental”. EL ESPECTADOR, 26 de Abril de, p. 1. Documento electrónico disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/actualidad/filosofia-europea-no-universal-articulo-552386>

<sup>69</sup> Grosfoguel, Ramón (2007). “Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas” en *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* / compiladores Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. – Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 63-77.

<sup>70</sup> Acha, Juan (n.a). “Las ciencias y las artes”. División de Estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, p. 5 Documento electrónico disponible en: [www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant\\_omnia/19/02.pdf](http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/19/02.pdf)

Decolonizar las ciencias sociales implica dejar de temerle a paradigmas ajenos a los de las humanidades. Hoy por hoy la ciencia se compromete a abrir sus puertas para explicar fenómenos que habían sido dejados en manos de los humanistas y es entonces cuando adquiere mayor sentido la trans o interdisciplinariedad, tantas veces invocado por Acha al presentarnos un panorama que sigue desatendido a más de dos décadas después de su proclama:

Las ciencias sociales han progresado y enriquecido tanto el instrumental de las ciencias de cada arte, que la filosofía ya no puede producir conocimiento como estas. Sin embargo, hasta las universidades europeas se resisten e insisten todavía en la estética filosófica como productora de conocimientos. En realidad ésta se ha convertido en un aparato académico que gira en torno, ya no de las artes ni de las realidades estéticas, sino de los textos de filósofos notables del pasado. Así se practica una estéril estética historiada, cubierta de un vocabulario academicista y alejado de toda realidad<sup>71</sup>.

Recordamos por ello que la tarea general del presente trabajo es reunir fuentes teóricas que aporten a la posibilidad de incluir en un marco analítico otras maneras de expresión artística. Por ello, nos sumamos a la moción transdisciplinar como motor analítico en el arte.

---

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p. 6.

### 3. Estética y arte: de la biología a la evolución cultural.

*Hegel and Marx were correct in observing that, in large measure, humans create themselves through their cultural and material practices, but we do not start from nowhere; we are not empty receptacles; we come onto the scene with certain biological endowments*<sup>72</sup>.

Noël Carroll, *Art and Human Nature*

En este capítulo el concepto de estética al que acudimos se distancia de aquel que ha sido empleado por la filosofía del arte occidental durante casi dos siglos. El concepto desarrollado desde la biología y a la luz de los fines del presente trabajo, pretende desarticular la manera unívoca en la que la estética filosófica se ha expresado sobre las prácticas artísticas de culturas no-occidentales, particularmente de las indígenas latinoamericanas, lo que implica su reformulación como expresión de un comportamiento universal y como vehículo para entender por qué las ideas de estética y arte pueden ser empleadas transculturalmente.

De esta forma nos comprometemos desde la teoría hacia la reconstrucción y revaloración de dichos conceptos con el fin de ampliar los alcances de los mismos bajo el ejercicio de una crítica anti-hegemónica de la estética y el arte. Éste hecho abrirá un camino hacia el abordaje de estas prácticas desde lugares teóricos no comunes, para insistir y reanudar discusiones como las implicadas en llamar artesanía a todo producto realizado por las comunidades aborígenes de América. Cuestionamos así concepciones teóricas de orden ontológico y epistemológico, para asumir un área de oportunidad sobre los estudios del arte actual en el continente americano y su injerencia en la teoría del arte universal.

Puestos los conceptos sobre la mesa de disección y habiendo consensuado la imposibilidad de aplicar sus limitados contenidos al comportamiento artístico de otras culturas, nos negamos a asumir de manera pasiva el uso restringido de los términos; de modo que, fuera de creer que tales conceptos carecen de aplicabilidad en otros contextos nos damos la tarea

---

<sup>72</sup> “Hegel y Marx estaban en lo cierto al observar que, en gran medida, los seres humanos se crean a sí mismos a través de sus prácticas materiales y culturales, pero nosotros no empezamos de la nada; no somos receptáculos vacíos: salimos a escena con ciertas dotaciones biológicas” (Traducciones son hechas por la autora).

de evidenciar los puntos en común entre diversas culturas, que revelan la práctica estética y artística como transcultural<sup>73</sup>.

En esta misma tarea se embarca el filósofo Stephen Davies en su texto “Non-Western Art and Art's Definition” con quien resolvimos que si el problema establecido no es de las categorías, sino de su uso, la opción más sensata era redefinirlas en función de su universalidad, como lo reclama el autor:

It might be thought that the notion of art is a Western one that cannot be applied, except ethnocentrically and inappropriately, to the products and practices of other cultures. If this were so, the kind of recognition and response that I have described above would reveal, not the presence of art in other societies, but the tendency of Westerners to impose their conceptual categories upon contexts to which they do not apply<sup>74</sup>.

Esto con el fin de demostrar: 1. Que las definiciones de estética y arte occidentales son construcciones etnocéntricas y que por ello deben ser replanteadas en función de aplicar a estudios universales sobre el arte, 2. Que vistas desde una dimensión universalista, esto es, desde la teoría biológica y evolucionista, se explica la trascendencia del comportamiento artístico en la especie humana, 3. Que aunque existe un componente común a nivel biológico que explica por qué artificamos como especie, la actitud artística se ve comprometida con la dimensión cultural; perspectiva que resume la teoría de la coevolución, 4. Que podemos ofrecer un análisis a través del cual, biología y cultura se

---

<sup>73</sup> Advertimos de antemano que preferimos el uso del prefijo trans, frente a multi o inter- cultural por motivos históricos, pues la idea de multiculturalidad ha sido ampliamente malinterpretada desde las distintas políticas de inclusión en América Latina, abusando del llamado y preocupación de una serie de antropólogos e indigenistas por el reconocimiento de nuestras naciones plurales y que acuñaron el término para enunciar esa realidad invisibilizada por la política del saqueo y el despojo, historia que termina en la institucionalización del concepto para amparar en un falso discurso las políticas de explotación cultural y económica de las poblaciones originarias de América Latina. Por ello, como hemos aclarado desde el capítulo II, recuperamos el término ‘transculturalidad’ desde la crítica y resignificación que aporta Alfonso de Toro desde su ensayo: “Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad: Estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico”.

<sup>74</sup> Davies, Stephen (2000). “Non-Western Art and Art's Definition”, En *Theories of Art Today*. The University of Wisconsin Press, Edited by Noel Carroll, p. 200. Trad. “Puede pensarse que la noción de arte es Occidental y que no puede ser aplicada, excepto etnocéntricamente e inapropiadamente, a los productos y prácticas de otras culturas. Si así fuera, el tipo de reconocimiento y respuesta que he descrito arriba revelaría no la presencia de arte en otras sociedades, sino la tendencia de los occidentales por imponer sus categorías conceptuales sobre contextos en los que ellos no aplican”.

complementan, para estudiar casos concretos del arte tanto occidental como arte no-occidental.

### **3. 1 Los orígenes de la práctica artística**

Uno de los primeros argumentos que ofreceremos a continuación respecto a la universalidad del arte es que éste se presenta en la especie humana como una convergencia evolutiva<sup>75</sup>, esto es que ambos aspectos han sucedido de manera natural entre culturas o grupos de la especie humana y se remonta a tiempos prehistóricos, lo que refuerza su importancia y singularidad, como comportamiento diferenciado de otros tantos, en el curso de la evolución humana.

Una de las evidencias radica en el mapa filogenético, esto es, la manera en que se encuentran vinculadas determinadas especies genéticamente, a través del cual aparece como constante la artificación<sup>76</sup>, concepto que tomaremos prestado de Ellen Dissanayake para referirnos al comportamiento de la ejecución artística. Algunos autores como Steven Davies, se atreven a proponer que el Homo neardentalesis y por supuesto el Homo sapiens sapiens –homo anatómicamente moderno al que pertenecemos como especie- hizo evidente su propensión a la actividad artística de forma independiente, esto es, lejos del contacto mutuo con poblaciones geográficamente cercanas, lo que sugiere una probabilidad mínima de que dicho comportamiento surgiera vía imitación o aprendizaje<sup>77</sup>.

Las primeras evidencias de esta actividad proto artística, si quisiéramos ser un poco condescendientes con el uso del término “artístico”, aún se discuten gracias a

---

<sup>75</sup> Por convergencia evolutiva entendemos una “tendencia que se observa en formas vivas no relacionadas filogenéticamente entre sí a responder a similares contingencias de la vida desarrollando estructuras semejantes” (Custance, Arthur. 1970, np). La convergencia evolutiva no solo se da entre especies, sucede también, entre poblaciones de una misma especie, tema ampliamente demostrado en el libro “Armas, gérmenes y acero” del biólogo y fisiólogo evolucionista Jared Diamond.

<sup>76</sup> Dissanayake, Ellen (2009). « The Artification Hypothesis and Its Relevance to Cognitive Science, Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics ». *Cognitive Semiotics*, pp. 148-173. Issue 5, p. 156.

<sup>77</sup> Davies, Stephen (2000). « Non-Western Art and Art's Definition”, En *Theories of Art Today*. The University of Wisconsin Press, Edited by Noel Carroll, p. 199.

investigaciones como aquellas reveladas en el año 2012 sobre los descubrimientos hechos en la Cueva de Nerja, Málaga, España. Estos sugieren que los productos de arte rupestre más antiguos hasta ahora conocidos son producto del Homo neardentalensis, lo que reformula la datación hasta ahora concebida sobre el arte cavernario, pues la especie aparece “en yacimientos de Europa y del Próximo Oriente con edades de entre 115.000 y 30.000 años, sobre todo en Saint Césaire, Francia (33.000), y Tabon (110.000) y Kebara (63.000)”<sup>78</sup>. A este espécimen se le atribuyen, aun tentativamente, algunos enterramientos funerarios, así como una serie de pinturas rupestres encontradas en la Cueva de Nerja, que “poseen restos carbonizados en la base de las pinturas que datan entre 35.000 y 43.500 años, periodo musteriense, en el paleolítico medio, en el cual vivieron los neandertales”<sup>79</sup>.



Imagen 1. Pinturas de focas. Facilitadas por la Fundación Cueva de Nerja<sup>80</sup>.

Posteriormente y en fechas relativamente cercanas vemos que el arte cavernario no solo se vuelve una práctica común, sino que encontramos otra serie de evidencias líticas, que podrían reforzar una idea prehistórica de los orígenes del arte. Desde nuestra visión aceptamos como plausible la tesis de la existencia de una fuerte actividad artística ya desde el Paleolítico superior (entre el 40000 y 12000 AP), presentada por el autor de *La mente en la caverna*, David Lewis Williams. Aunque no descartamos la tesis de Denis Dutton de que

<sup>78</sup> Mithen, Steven (1998). *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*. Ed. Crítica (Grijalbo Mondadori), p. 31.

<sup>79</sup> Pérez, J. Fernando (2012). Los científicos revisan la edad de las pinturas de la cueva de Nerja, 7 de Febrero -15:05 CET, (no paginado). Documento electrónico disponible en: [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/02/07/andalucia/1328623513\\_621382.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/02/07/andalucia/1328623513_621382.html)

<sup>80</sup> Imagen tomada de: <http://www.devijeporespana.com/historia/cuevas-de-nerja/>

los vestigios del comportamiento estético y artístico inician mucho atrás en la realización de profusas hachas de mano encontradas especialmente en St. Acheul, Francia, hacia 100.000 AP y realizadas por el Homo erectus<sup>81</sup>.

Bajo la teoría darwiniana de la evolución, Williams nos recuerda, al igual que Steven Davies que “Frequently these activities are tied to social functions, such as the production of tools, the enactment of ritual, the preservation of a historical record. Their pervasiveness suggests that they are integral, not incidental, to the social ends they serve”<sup>82</sup>. Lo que hace pensar en la complejidad de una práctica intrínseca al ser humano y que ha ido evolucionando paulatinamente, dejando las huellas de sus inicios hace más de 45000 años antes de nuestro presente.

Es así como después de la desaparición de los neandertales, el período de 40.000 a 30.000 años atrás conoció, gracias al Homo sapiens sapiens, en África y Europa, la primera proliferación de útiles destinados a la ornamentación personal, tales como abalorios, colgantes y dientes perforados de animales<sup>83</sup>.

Los accesorios dominan ahora la acción. Para marcar ese cambio de comportamiento tan espectacular, los arqueólogos utilizan estos accesorios para determinar el comienzo de un nuevo periodo de nuestro pasado, el llamado Paleolítico Superior, en Europa, y Edad de la Piedra Reciente, en África. En Asia tiene lugar una transformación parecida, pero dado que podemos descifrar esa región sólo parcialmente, no sabemos si acaeció al mismo tiempo que en Europa y África, o si ocurrió más tarde, hace tal vez unos 20.000 años<sup>84</sup>.

Fue este “destello cultural” como Steven Mithen le llama a este periodo en su libro *Arqueología de la mente*, el que caracterizó, entre otras cosas, al Homo sapiens sapiens, el cual, en el amplio desarrollo de sus capacidades cerebrales logró la fluidez cognitiva

---

<sup>81</sup> Conferencia de Denis Dutton (2010): “A Darwinian theory of beauty” en TED TALKS, February. [http://www.ted.com/talks/denis\\_dutton\\_a\\_darwinian\\_theory\\_of\\_beauty/transcript?language=es](http://www.ted.com/talks/denis_dutton_a_darwinian_theory_of_beauty/transcript?language=es)

<sup>82</sup> Davies, Stephen (2000). « Non-Western Art and Art's Definition”, En *Theories of Art Today*. The University of Wisconsin Press, Edited by Noel Carroll, p. 199. Trad. “Frecuentemente estas actividades se encuentran atadas a funciones sociales, como la producción de herramientas, la recreación ritual, la preservación del registro histórico. Su carácter generalizado sugiere que ellas son integrales, no incidentales, a los fines sociales a los que sirven”.

<sup>83</sup> Mithen, Steven (1998). *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*. Ed. Crítica (Grijalbo Mondadori), p. 164.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 28

necesaria para ejercer actividades de gran complejidad. La “gran catedral” -metáfora que usa el autor para hablar de la mente humana- con sus respectivas capillas, permitió a través de puertas y ventanas el paso de luz, lo que según el autor propiciaría la maduración de un cerebro capaz de mantener una comunicación fluida entre distintas naves o inteligencias que afectaron determinantemente nuestra facultad para artificar en un proceso de constante evolución y perfeccionamiento.

Así que será en el Paleolítico superior cuando, sumado a una gran cantidad de útiles líticos como lascas, percutores o hachas, comiencen a aparecer otra serie de objetos de orden ornamental, como lo son las cuentas hechas de cáscara de huevo de avestruz halladas en África. No solo se diversifican los diseños sino los materiales, pues además de la roca, se emplean huesos y marfil en la talla de cuentas y pequeñas figuritas animales y humanas<sup>85</sup>.

Importante añadir a esta lista uno de las muestras más grandes de arte de éste periodo, la pintura parietal, así como el arte mueble presente en cuevas como Chauvet en Francia que data aproximadamente de 32.000 años atrás, en las cuales se revela con amplitud la facultad de estos artistas para emplear técnicas y diseños que probablemente sean la cuna de algún género de arte universal, reflejando no solo una conciencia sobre el uso del color, sino del volumen, el movimiento, la textura y la luz (como lo revela la lámpara de mano encontrada en “La mouthe”, Francia, del periodo magdaleniense), en la que además proliferan una serie de técnicas que abren el panorama a la pintura tanto como a la escultura, ofreciendo como resultado la modificación de un entorno en función de una práctica estética compleja y rigurosa.

---

<sup>85</sup> Ídem.



Imagen 2<sup>86</sup>. Chauvet. Pont D'Arc. Francia. *'Hillaire Chamber'*.

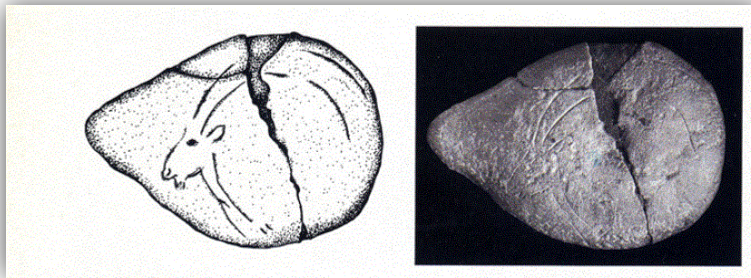


Imagen 3<sup>87</sup>. Lámpara decorada con íbice de cuernos curvos, La mouthe, Dordoña, Francia.

Entre otros muchos descubrimientos Mithen nos ofrece esta pequeña lista para tener una ligera dimensión de la cuenta.

---

<sup>86</sup> Imagen tomada de: <http://www.ancient-wisdom.co.uk/francechauvet.htm>

<sup>87</sup> Imagen tomada de: [http://prehistorialdia.blogspot.mx/2013/01/los-sistemas-de-iluminacion-en-el\\_26.html](http://prehistorialdia.blogspot.mx/2013/01/los-sistemas-de-iluminacion-en-el_26.html).

En África se encuentran losas de piedra pintadas con figuras animales de más de 27.500 años de edad y cuentas hechas de cáscara de huevo de avestruz de hace 39.000 años. En el Asia oriental los primeros abalorios de la cueva de Zhoukoudian datan de hace 18.000-13.000 años, mientras que de la cueva de Longgupo, en China procede una pieza decorada de asta de ciervo de hace 13.000 años. Los grabados hechos sobre barro blando en las paredes de las cuevas de Australia datan de hace 23.000-15.000 años, y es posible que parte del arte rupestre se remonte a más de 40.000 años atrás. En el abrigo de Mandu Mandu se ha descubierto un conjunto de 20 cuentas de concha con 34.000-30.000 años de antigüedad<sup>88</sup>.

Lo interesante de ello, es que a pesar de la vasta cantidad de evidencias sobre la propensión de los hombres de todos los continentes que rápidamente se iban poblando, por adornar, manipular, inventar, representar y simbolizar, aun se discute si a estas obras podríamos atribuirles el carácter de artísticas. Fuera de la evidencia material, la paleo arqueología, la antropología, la psicología evolucionista, entre otras áreas de estudio más recientes como la neurociencia, han ofrecido evidencia sobre la relación entre los cerebros de estos homínidos y los nuestros, manifestando una equivalencia tal, que no es extraño sentir una suerte de empatía cuando nos enfrentamos a las obras realizadas en las distintas cavernas de África, Europa, América, Asia y Oceanía.

### **3.2 Más allá de las categorías, más cerca de los comportamientos.**

El reclamo de Arthur Danto en “The Artworld” sobre la imposibilidad de que los hombres del paleolítico superior tuvieran conciencia sobre su actitud artística y estética nos permite enfatizar uno de los prejuicios que creemos necesarios superar para entender estos dos comportamientos como dimensiones vitales del ser humano y no como imposturas intelectuales y conceptuales. Julius Moravcsik apela por ello a una vía de estudio crítica como investigador y teórico de la filosofía del arte, comienza por la advertencia de que: “The claim that art is a cultural universal is an empirical, not an analytic claim”<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Op. Cit., p. 32

<sup>89</sup> Moravcsik, Julius (1993). « Why philosophy of art in a cross-cultural perspective? » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts (Summer), pp. 425-435, p. 429. Documento electrónico disponible en: <http://www.jstor.org/stable/431514>. Trad. “El reclamo de que el arte es un universal cultural es empírico, no analítico”.

El autor insiste, tanto como lo haremos nosotros en el curso del texto, en que la pugna del arte no sucede en la comodidad que ofrece -en muchas ocasiones- el discurso, desde el cual se ha construido un aparato de legitimación que anula las posibilidades de diálogo latentes en nuestra realidad más inmediata. Producto de esta negación cuestionamos el lugar que ocupa el concepto de artesanía y cualquier otra forma de arte no hegemónico en las discusiones académicas, así como sus consecuencias en la praxis cotidiana, alegando la problemática de determinadas teorías que defienden y legalizan la exclusión racial y social desde el mundo del arte que se produce en América Latina.

Denis Dutton amplía esta discusión en uno de los capítulos de su libro *El instinto del arte* y con un dejo de ironía, titula dicho apartado: “Pero ellos no tienen nuestro concepto de arte”. Aquí argumenta cómo es posible rastrear comportamientos comunes entre distintas sociedades del planeta, que poseen expresiones y denominaciones distintas dadas las circunstancias contextuales, históricas o ambientales en las que se encuentran.

Hecha esta aclaración entendemos que nuestro lugar y nuestro aporte, inicia en el orden pre-conceptual del problema, es decir, nos negamos a reconocer como artesanía todo producto realizado por las sociedades originarias y mestizas de América pues vemos en sus piezas algo más que un producto decorativo destinado a su comercialización. Julius Moravcsik nos propone en *Why philosophy or art in cross-cultural perspective?* varios ejemplos semejantes a los de Dutton a través de los cuales es posible explicar, de manera simple, por qué es importante revisar los comportamientos y no necesariamente los conceptos. El autor se pregunta previo a analizar un par de casos: “Can we study the “relevant” entities without gathering these under an antecedently given definition?”<sup>90</sup>.

La respuesta es afirmativa. Nos habla, en esta clave, de varios casos para explicar cómo un concepto puede ser poco instructivo para referirnos a determinados comportamientos, así, a continuación, su primer ejemplo:

---

<sup>90</sup> Moravcsik, Julius (1993). « Why philosophy of art in a cross-cultural perspective? ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts (Summer), pp. 425-435, p. 426.  
Documento electrónico disponible en: <http://www.jstor.org/stable/431514>. Trad. “Podemos estudiar entidades ‘relevantes’ sin reunir las bajo definiciones previamente dadas?”

It has been very instructive to see how much we can find out about phonological and syntactic structures, and formulate hypotheses about language in general, without examining the meaning of “lenguaje” This example is illuminating also because though it takes training to understand the phonological and syntactic structures posited -or discovered- by the linguist, we do not wait for the expert to tell us that German, Italian, Japanese, etc. are languages<sup>91</sup>.

Otro ejemplo lo rescata Denis Dutton, quien escribe lo siguiente:

Supongamos que existiera una tribu cuya única forma de cocinar alimentos –cualquier alimento, y en todo momento- fuera hervirlos en agua. (...) ¿Acaso diríamos que “ellos tienen un concepto distintos de la cocina?” No, ellos cuecen alimentos, aunque empleen un repertorio de técnicas mucho más limitado que el nuestro. Pero una amplia variedad de técnicas aplicadas a una práctica no cambia en sí mismo el concepto de cocina; ofrecía una nueva forma de prepararlo<sup>92</sup>.

En resumen, sucede lo mismo con el arte, el punto de inicio para su estudio es el sentido común, ese en el que poseemos, si no la certeza, sí una intuición dada por los sentidos, por medio de la cual comprendemos que nos encontramos frente a un objeto específico y con un valor determinado pudiendo afirmar, como lo establece Moravcsik “que todas las culturas poseen alguna forma de arte que resulta perfectamente inteligible para los sentidos occidentales”<sup>93</sup>.

Bajo esta premisa, la sugerencia de tono irónico que hace Danto cuando dice: “Estaría inclinado a pensar que nunca se les habría ocurrido a los pintores de Lascaux que estuviesen produciendo arte en sus muros. A menos que hubieran esteticistas neolíticos”<sup>94</sup> queda invalidada a la luz del marco teórico que aquí exponemos y obliga a detenernos ante estas piezas para reconocernos en estos hombres pues como dice Stephen Davies “(...) we are compelled to regard these works of art because we identify effortlessly

---

<sup>91</sup> Ídem. Trad. “Ha sido muy instructivo ver cuánto podemos encontrar acerca de estructuras fonológicas y sintácticas y formular hipótesis sobre el lenguaje en general sin examinar el significado de ‘lenguaje’. Este ejemplo es iluminador también porque a pesar de que es necesario un entrenamiento para entender las estructuras fonológicas y sintácticas postuladas –o descubiertas- por el lingüista, no esperamos al experto para que nos diga que el alemán, el italiano o el japonés, etc. son lenguajes”.

<sup>92</sup> Dutton, Denis (2010). *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Editorial PAIDÓS, p. 112.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 98.

<sup>94</sup> Danto, Arthur (1964). “The Artworld”. Publicado originalmente en *Journal of philosophy*, 61 N° 19. Traducción: Inés Moreno. Corrección: Nicolás Olesker, p. 8. Documento electrónico disponible en: <http://es.scribd.com/doc/55496775/El-Mundo-Del-Arte-Arthur-Danto#scribd>

with their creators”<sup>95</sup>, y comprendernos más cercanos a esta especie que hace 40.000 años atrás ya artificaba amén de la inexistencia de una teoría estética que les explicara el porqué de su ímpetu por crear imágenes sobre la superficie rocosa de las cavernas pues importaba antes que cualquier otra cosa expresar su sensibilidad al realizarlas.

En este sentido, una estética de orden darwinista ganará poder en tanto pueda dar explicación al arte, pero sobre todo, “(...) en qué medida su existencia y su carácter están relacionados con intereses, preferencias y capacidades del Pleistoceno”<sup>96</sup>, llegando a concluir que nos enfrentamos a una práctica evolucionada a las que sólo excepcionalmente podrían escapar las civilizaciones más remotas de este planeta.

### **3.3 Tres hipótesis evolucionistas sobre el comportamiento artístico**

En el marco de la teoría evolucionista del arte aparecen tres hipótesis sobre las cuales residen las explicaciones de por qué el ser humano emprende la actividad artística y por qué ésta continua vigente en nuestros días. Estas son: el arte como adaptación, el arte como exaptación y el arte como respuesta ante la selección sexual. Aunque todas presuponen que el comportamiento artístico posee cualidades determinadas biológicamente, cada una ofrece una argumentación distinta, así como una respuesta más o menos viable en la tarea de explicar no solo la práctica artística prehistórica sino la contemporánea; es allí donde se abre el gran debate sobre estas teorías pues unas con mayor o menor dificultad logran abarcar el problema que representa explicar el arte de nuestra época.

Nos proponemos a continuación ofrecer un panorama general respecto a estas tres vertientes pues ofrecen un sustrato sobre el cual partimos en este trabajo: la universalidad del comportamiento artístico. Debemos prevenir desde ya al lector, que nos distanciamos un tanto de cada una de ellas, pues, por un lado, solo una de ellas, el arte como exaptación, aborda como posible la influencia de la cultura en la evolución de la actividad artística (dimensión que consideramos necesaria en la explicación del arte), y por el otro, no

---

<sup>95</sup> Davies, Stephen (2014). *The Artfull Species. Aesthetics, Art and Evolution*. OXFORD Univesity Press, p. 4.

<sup>96</sup> Dutton, Denis (2010). *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Editorial PAIDÓS, p. 140.

queremos caer en el dogmatismo que podría representar adicionarse a una sola de las vertientes cuando a través de todas, existen motivos para comprender el tema en cuestión.

Por lo tanto, no nos sumaremos de manera estricta ninguna de las tres teorías, sino que ofreceremos al final del presente capítulo una síntesis en la que reconocemos el aporte de cada una de corrientes, además de otras tantas, que buscan desentrañar la importancia del factor cultural sin dejar de lado los fundamentos biológicos. Así podremos abrir el espectro de fuentes y disciplinas que aporten a la explicación y la afirmación de la existencia de una arte indígena contemporáneo tan valioso como el arte occidental.

### 3.3.1 El arte como adaptación

La psicología evolucionista es la disciplina que estudia “la historia de las funciones adaptativas y de desarrollo de la mente, incluido el modo en que esas funciones conforman los productos culturales de la mente”<sup>97</sup>, y este trabajo parte del intento de comprender al ser humano, sus actividades y actitudes simulando una ingeniería que “debe tener como objetivo estricto la supervivencia o la reproducción; no puede ser algo que, por ejemplo, sólo sirva para mejorar la calidad de vida de un organismo o lo vea como algo deseable”<sup>98</sup>.

Por adaptación se entiende “una característica heredada, psicológica, afectiva o de conducta, que se acaba desarrollando en un organismo, de modo que incrementa sus posibilidades de supervivencia y reproducción”<sup>99</sup>. En esta línea evolutiva del arte, Ellen Dissanayake propone el comportamiento artístico como una adaptación desde la etología, área de investigación sobre el comportamiento de los animales humanos y no humanos. La autora del libro *Homo aestheticus* dice: “My theory recognizes that art, or more accurately, the desire to make some things special, is a biologically endowed need”<sup>100</sup>, actividad ligada

---

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 126.

<sup>98</sup> *Ídem.*

<sup>99</sup> *Op. Cit.*, p. 132.

<sup>100</sup> Dissanayake, Ellen (1995). *Homo aestheticus. Where art comes from and why*. University of Washington Press, Seattle and London, p. 60. Trad. “Mi teoría reconoce que el arte, o más exactamente, el deseo de hacer cosas especiales, es una necesidad biológica de la que estamos dotados”.

a capacidades cognitivas universales que sustentan la viabilidad de que el arte sea parte de un comportamiento evolucionado.

Su teoría de la artificación se sostiene a través del concepto “hacer especial” que la autora define como “hacer lo ordinario extraordinario”, término que concibe como recurso transversal del hacer artístico una serie de técnicas y herramientas perceptual estimulantes, así como de procesos cognitivos para persuadir o para hacer efectivos comportamientos en favor de la supervivencia humana como la cohesión social, el aprendizaje de tareas, o la identidad grupal<sup>101</sup>. El aporte que aquí nos interesa sobre el concepto de artificación es que la autora posa su interés en este comportamiento de orden adaptativo en tanto:

The artification hypothesis conceptualizes art differently from most other schemes—as a behavior (“artifying”), not as the results (paintings, carvings, dances, songs, or poems) or their putative defining qualities (beauty, harmony, complexity, skill). By considering human art as something that people do, it is possible to ask what its adaptiveness might be<sup>102</sup>.

El argumento a través del cual las teorías evolucionistas reclaman la adaptabilidad y por ende el carácter biológico del arte, es que estas actividades requieren un gasto de energía importante, de modo que aparecen como actividades costosas y por lo general, otorgan de vuelta una sensación placentera o facilidades para sobrevivir<sup>103</sup>, de modo que si no supe ningún beneficio directo a la especie, la actividad será evitada, descartando cualquier trascendencia en las siguientes generaciones.

El arte resulta un estimulante de manera directa, gracias a su poder estético, facultad intrínseca al ser humano que se ve reforzada por cierto tipo de reconocimiento perceptual como la apreciación de la repetición, los patrones, la continuidad, la claridad, la elaboración, el contraste, el balance, entre otros aspectos que son reconocidos como buenos

---

<sup>101</sup> Dissanayake, Ellen (n.a). “Aesthetic experience and human evolution”, p. 150. Documento electrónico disponible en : [http://www.ellendissanayake.com/publications/pdf/EllenDissanayake\\_5624714.pdf](http://www.ellendissanayake.com/publications/pdf/EllenDissanayake_5624714.pdf)

<sup>102</sup> Dissanayake, Ellen (2009). “The Artification Hypothesis and Its Relevance to Cognitive Science”, *Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics. Cognitive Semiotics*, pp. 148-173. Issue 5, p. 156. Trad. “La hipótesis de la artificación conceptualiza el arte de manera diferente a la mayoría de los esquemas –como un comportamiento (“artificar”), no como los resultados (pinturas, tallas, danzas, canciones o poemas) o como la definición de sus cualidades putativas (belleza, armonía, complejidad, habilidad). Considerando el arte humano como algo que la gente hace es plausible preguntar por sus posibilidades adaptativas”.

<sup>103</sup> Vélez, Ana Cristina (2008). *Homo artisticus*. Editorial Universidad de Antioquia, p. 56.

y placenteros. Entre ellos la emoción tiene un lugar primordial: “Es un postulado de la psicología evolucionista que los placeres, los dolores y las experiencias que incluyen emociones de atracción, repulsión, admiración, temor, amor, respeto y odio, tienen importancia adaptativa”<sup>104</sup>. En pocas palabras, vivimos mejor haciendo arte, motivo por el que éste ocupa un lugar determinante en todas las culturas al punto de ser una actividad que no ha cesado en el curso evolutivo del ser humano.

Ellen Dissanayake resume en cuatro postulados la adaptabilidad del arte<sup>105</sup>: 1. Mejora nuestras capacidades cognitivas en tanto contribuye a la resolución de problemas además de permitirnos hacer mejores elecciones para la supervivencia, 2. Es vehículo propagandístico para la manipulación y control de otras personas, 3. Demuestra cualidades sexuales promoviendo la oportunidad de apareamiento, 4. Refuerza la socialidad, la cooperación y cohesión al interior de una comunidad.

Entre otras hipótesis sobre dicho vínculo biológico, Dissanayake y O. Wilson proponen que el arte surge, con el fin de reducir el estrés y los niveles de ansiedad, siendo un instrumento para mejorar la vida emocional individual y de la comunidad; mientras tanto, Jorge Wagensberg asocia el arte a una forma de conocimiento, dado que fuera del conocimiento científico “también pretende construir una imagen del mundo o de alguna de sus partes y ayuda a suprimir el miedo”<sup>106</sup>.

Entre las hipótesis más destacables sobre el arte como adaptación se encuentra en el libro *Art and intimacy: How the arts began* en el que Dissanayake discurre sobre cómo nuestro comportamiento artístico está condicionado por la relación entre madre e hijo desde los primeros años de crianza: “(...) I think that mother-infant interaction can be called the seed bed of the arts because the mother's voice becomes exaggerated in its vocal contours, in its

---

<sup>104</sup> Denis Dutton (2005). “Estética y Psicología Evolucionista. *Artes: la Revista*”, Universidad de Antioquia, vol. 5, no. 9, junio, p. 78. Documento electrónico disponible en: [http://denisdutton.com/estetica\\_esp.htm](http://denisdutton.com/estetica_esp.htm)

<sup>105</sup> Dissanayake, Ellen (2008). « The arts after Darwin: does art have an origin and adaptative function ? » In Zijlmans, K. & van Damme, W. *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, pp. 241-263. Amsterdam: Valiz, p. 7-10.

<sup>106</sup> Vélez, Ana Cristina (2008). *Homo artisticus*. Editorial Universidad de Antioquia, p. 62.

lengthened vowels, it's very slow”<sup>107</sup>. La autora explica a través de la cita el comportamiento musical en el ser humano, pero en extenso, su tesis revela cómo la crianza y la relación madre-hijo, es el hilo conductor primordial por el cual el comportamiento artístico detona, se transmite y refuerza, en los grupos humanos.

Dissanayake nos recuerda, por otro lado, cómo nuestros afectos por el color y determinadas formas geométricas provienen de un sistema cognitivo heredado, que poco ha cambiado desde que evolucionamos en hominos modernos, razón por la que ella insiste en que hablemos no sólo de un *Homo sapiens sapiens*, al cual occidente le ha dado preeminencia en su afán de intelectualizar y racionalizar el mundo, sino que nos volquemos ahora, con el ímpetu de comprender el arte, en ese *Homo aestheticus*<sup>108</sup> que somos de manera natural.

### 3.3.2 El arte como “subproducto” o exaptación

El arte como exaptación se refiere a un comportamiento readaptado de la evolución, esto es que en un inicio se manifestó como adaptación pero posteriormente derivó y multiplicó su uso en comportamientos alternos. Ana Cristina Vélez resume en su *Homo artisticus* el significado de exaptación citando a Steven Pinker, uno de los máximos exponentes de esta teoría: “Un órgano utilizado para realizar la función x resulta excelente para realizar la función y, lo cual puede implicar el surgimiento rápido de una innovación evolutiva”<sup>109</sup>.

En la defensa de esta hipótesis, además del ya mencionado, Steven Pinker, encontramos al arqueólogo de la mente Steven Mithen. El primero argumenta que el arte no es una adaptación a pesar de estar de acuerdo con la idea de que el arte está basado en nuestras facultades mentales evolucionadas, así pues, dice que el arte es “producto o mezcla de tres adaptaciones: el ansia de estatus, el placer estético de experimentar objetos y ambientes

---

<sup>107</sup> Dissanayake, Ellen (2013). Entrevista. “Why we have art and music”. 15 de Junio. Audio disponible en: <http://www.abc.net.au/radionational/programs/scienceshow/why-we-have-art-and-music/4738622#transcript>. Trad. “(...) pienso que la interacción madre-infante puede ser llamada como el semillero de las artes porque la voz de la madre se torna exagerada en sus contornos vocales, en las vocales alargadas se vuelve muy lenta”.

<sup>108</sup> Dissanayake, Ellen (1995). *Homo aestheticus. Where art comes from and why*. University of Washington Press, Seattle and London, p. 157.

<sup>109</sup> Vélez, Ana Cristina (2008). *Homo artisticus*. Editorial Universidad de Antioquia, p. 55.

adaptativos, y la habilidad de diseñar artefactos que nos permitan conseguir fines deseados”<sup>110</sup>.

Mithen, ofrece al igual que Pinker tres capacidades mentales que permiten el comportamiento readaptado del arte y que compromete las siguientes áreas cognitivas: 1. Conocimiento del entorno, 2. Inteligencia social, 3. Inteligencia técnica<sup>111</sup>. Probablemente lo que hace interesante esta teoría y motivo de una mayor cantidad de adeptos, es que la noción exaptativa del arte aglutina otra serie de adaptaciones que no se restringen al arte, por lo que permite que ésta se vea nutrida de muchos factores, entre ellos, algunos de orden cultural, que como veremos más adelante, representa una ingrediente de gran importancia para comprender el ejercicio artístico.

El arte como una enjuta o “spandrel” por su nombre en inglés, como también es conocida la teoría exaptativa, resulta de una analogía propuesta por Stephen Jay Gould y Richard Lewontin que resulta de un término tomado de la arquitectura que refiere a los espacios triangulares resultantes de la construcción de dos arcos y un ángulo recto<sup>112</sup>. Por medio de este elemento se explica cómo la enjuta –en este caso, el arte- surge como área propicia para la decoración o la pintura, a pesar de que es un espacio secuela, es decir, “secundario”, en relación a la función estructural que implica la construcción de los arcos en un edificio.

Un ejemplo claro del arte como exaptación lo aporta Mithen cuando trata el tema del arte primitivo, a través del cual explica que aunque ignoramos la función específica de los instrumentos que conocemos de la prehistoria, sabemos que éstos fueron un medio para almacenar, transmitir y recuperar información a través del tiempo. “Las principales ventajas que se habrían derivado de ese hecho fueron una habilidad reforzada para detectar cambio a largo plazo, controlar las fluctuaciones estacionales, e idear planes de caza”<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup> *Ibíd.*, p. 92

<sup>111</sup> *Ibíd.*, 93.

<sup>112</sup> Davies, Stephen (2014). *The Artfull Species. Aesthetics, Art and Evolution*. OXFORD Univesity Press, p. 136.

<sup>113</sup> Vélez, Ana Cristina (2008). *Homo artisticus*. Editorial Universidad de Antioquia, p. 93.

Sin embargo, debemos revisar algunos lugares comunes dentro de la teoría que han sido problematizados por algunos detractores. En defensa del arte como producto exaptativo, Pinker ha hecho una serie de aseveraciones que ubican el comportamiento artístico como secundario o accesorio. En su línea de argumentación aparece el siguiente comentario, refiriéndose a la función de la mente como caja de herramientas:

Está impulsada por estados objetivos que sirvieron a la idoneidad biológica de entornos ancestrales, como el alimento, el sexo, la seguridad, el parentesco, la amistad, la condición social y el conocimiento. Sin embargo, esta caja de herramientas puede servirnos para dedicarnos a actividades dominicales de dudoso significado adaptativo<sup>114</sup>.

La idea de ver el arte como cualquier tarea dominical, además de la analogía en la que equipara las artes a un “cheesecake”<sup>115</sup>, le han valido a Pinker varias críticas a las cuales me acojo y que creo importante plasmar aquí. Dutton, por un lado considera que “Hablar de “actividades dominicales” –inofensivas, agradables y que sirven para matar el tiempo- es una manera bastante dura de despreciar las artes”<sup>116</sup>, mientras que Davies, no sólo le critica la manera ligera de referirse a la práctica, sino que ofrece una respuesta en un capítulo de su libro *The Artful species* titulado “Why art is not a meaningless spandrel” en el que desarrolla por qué a pesar de comulgar con la idea del arte como exaptación, ésta no debe ser menospreciada por el lugar privilegiado que éste ocupa en nuestra vida. Su argumento fuerte reside en la siguiente explicación:

The general point is this: any transmissible human form or behaviour that was recognized as signifying well-formedness and developmental normalcy would not only become statistically average as it successfully spread through the population; it would become normative in the evaluative sense, whether it first emerged as an adaptation or as a spandrel<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> Dutton, Denis (2010). *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Editorial PAIDÓS, p. 138.

<sup>115</sup> Idem. Pinker dice que “Nos gusta la tarta de queso con fresas, pero no porque hayamos evolucionado hacia un gusto por ella” intentando decir que el gusto por el “cheesecake” es un subproducto de nuestro gusto por las cosas dulces adquirido en el Pleistoceno en tanto eran fuente directa de calorías necesarias para la supervivencia. Cuando, en realidad, como alega Dutton, “Siempre es mejor decir que la tarta de queso satisface directamente esos mismos gustos” que tenemos desarrollados desde el Pleistoceno.

<sup>116</sup> Idem.

<sup>117</sup> Davies, Stephen (2014). *The Artful Species. Aesthetics, Art and Evolution*. OXFORD University Press, p. 145. Trad. “El punto general es el siguiente: cualquier forma humana transmisible o comportamiento que sea reconocido como correctamente formado y normalmente desarrollado no solo se volverá

En consecuencia, consideramos como cierto el presupuesto de Davies pues nos permite anclarnos en la visión exaptativa del arte como práctica que si persiste entre las actividades humanas, es porque otorga ventajas evolutivas a la especie sufriendo un acondicionamiento según las variables ambientales, históricas y sociales, lo que suscita gran diversidad en la expresión artística lo que además, como veremos a continuación, permitió el surgimiento de una multiplicidad de culturas alrededor del planeta.

Como conclusión recordamos que:

La idea de arte como exaptación tiene peso porque es evidente que en la conducta artística – hacer, sentir y juzgar el arte- participan distintas adaptaciones mentales que se utilizan para otros efectos [aunque] Es difícil saber con certeza cuáles fueron las adaptaciones básicas que nos hicieron ser un *Homo artisticus*: poseer una estética común a la especie, que suministra criterios de juicio y permite evaluar y seleccionar; tener la capacidad de imaginar y facturar, para producir variaciones; y el deseo de perfeccionar, ese impulso apremiante por mejorar lo que nos rodea, incluyendo nuestras destrezas –sean físicas o intelectuales-<sup>118</sup>.

### **3.3.3 El arte como ornamento o vehículo de la selección sexual**

El comportamiento artístico como ornamento de los machos, es una postura teórica que defiende particularmente Geoffrey Miller, quien en su libro *La mente para el cortejo* propone que la mente evolucionó para y por la selección sexual<sup>119</sup>. Al suscribirse a esta idea avala el entendido de que la práctica estética es una herramienta en función del ornato y del cortejo para un efectivo apareamiento, lo que a efectos del arte supone que el arte surge como extensión de dicha capacidad estética.

En consecuencia, las habilidades para reconocer el color, la simetría, entre otras cualidades empleadas entre machos y hembras en la elección de una pareja para la cópula, son efectivas en nuestros días para la creación de obras artísticas:

---

estadísticamente promedio en tanto prolifera con éxito a través de la población; sino que se volverá normativo en el sentido evaluativo, aun si primero emergió como una adaptación o como una exaptación”.

<sup>118</sup> Vélez, Ana Cristina (2008). *Homo artisticus*. Editorial Universidad de Antioquia, p. 94

<sup>119</sup> *Ibíd.*, p. 77.

Geoffrey Miller sostiene no sólo que la selección sexual es la fuente de los rasgos que tienden a parecernos más atractivos en cuanto hace a cualidades del carácter, el talento y el comportamiento humanos, sino que la creatividad y el disfrute artístico se originaron en el pleistoceno, en el proceso de escogencia, por parte de hombres y mujeres, de sus parejas sexuales<sup>120</sup>.

Ésta idea la había sugerido Charles Darwin al notar que el conjunto de las actividades artísticas era realizada por hombres, de aquí que su inferencia fue, que ésta constante era producto de la necesidad de atraer parejas sexuales<sup>121</sup>. Aunque parezca un tanto descabellada la idea, Miller intenta ampliarla teniendo en cuenta que además del atractivo sexual existen otras cualidades que suman puntos en la tarea de conseguir pareja, de tal modo un comportamiento artístico denota inteligencia, coraje, perspicacia, síntomas que si bien no ofrecen información corporal sobre nuestro buen estado releja aptitudes psicológicas que influyen en una posible elección.

Miller, en su visión evolutiva del arte llega a una conclusión importante respecto a cómo su teoría afecta el modo en que entendemos el comportamiento artístico en nuestros días. El autor plasma una línea continua entre nuestros antepasados prehistóricos y nuestro ser moderno aplicando el argumento de la adaptación, se refiere entonces a la evolución del arte como una

tendencia a demostrar la propia adaptabilidad a través del comportamiento artístico; hablar de estética es encontrar las preferencias humanas que evolucionaron para escoger esos rasgos que indican adaptabilidad. Por eso para Miller y el resto de los autores estudiados, en términos biológicos no existe arte de un tipo o de otro, no tiene sentido hacer distinciones entre arte culto y arte popular, arte y artesanía (salvo cuando se lo ve desde el ángulo de estatus social, también incluido en la dotación biológica)<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> Dutton, Denis (2005). "Estética y Psicología Evolucionista". *Artes: la Revista*, Universidad de Antioquia, vol. 5, no. 9, p. 82, junio. Documento electrónico disponible en: [http://denisdutton.com/estetica\\_esp.htm](http://denisdutton.com/estetica_esp.htm)

<sup>121</sup> Vélez, Ana Cristina (2008). *Homo artisticus*. Editorial Universidad de Antioquia, p. 76.

<sup>122</sup> *Ibíd.*, p. 89.

### 3.4 La estética como proceso biológico que nos faculta para comprender el arte

*We accept that there is a pathway to the appreciation of artworks that moves gently uphill from wholly untutored looking through to curatorial levels of expertise, with convenient stopping-off places along the way. The doctrine of Openness says that such pathways exist, connecting any culture with any other. There are no sheer aesthetic cliffs that require heroic endeavors before we can glimpse the riches above us<sup>123</sup>.*

Gregory Currie, *Art and the Anthropologists*

En este apartado reforzamos la advertencia que inaugura este capítulo, en la que nos sustraemos de buena parte de la teoría estética clásica, por ello, aunque mantenemos el concepto de estética por su valor etimológico y por su vínculo histórico con esa otra cara de la moneda que llamamos arte, consideramos que nuestro tiempo reclama escribir una nueva página sobre esta materia que nosotros, sumados a una gran cantidad de autores embarcados en esa misión, llamamos “ciencia estética”.

La “ciencia estética” se propone, como introduce Arthur P. Shimamura en el libro *Aesthetic science*, ubicarse desde la posición del espectador para desentrañar los procesos mentales y cerebrales que le permiten, en una primerísima instancia, el contacto con el mundo y con eso que concebimos como arte. Ante la premura de una respuesta que complemente y que ofrezca nuevas perspectivas sobre el tema de la percepción estética, el autor se debate ante un elemento que consideramos principal en los estudios contemporáneos del arte: la multi o transdisciplinariedad. Por ello inicia preguntándose: “Can a multidisciplinary approach advance our understanding of aesthetics, or will such an endeavor simply muddle the issues (will too many chefs spoil the consommé)?”<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Trad. “Aceptamos que hay un camino hacia la apreciación de obras de arte que se mueve cuidadosamente cuesta arriba sin instrucción alguna a través de niveles expertos de curaduría, con lugares dispuestos para detenerse a lo largo del camino. La doctrina de la “Apertura” dice que tales caminos existen, conectando una cultura con cualquier otra. No hay montañas estéticamente escarpadas que requieran esfuerzos heroicos antes que podamos vislumbrar la riqueza encima nuestro”.

<sup>124</sup> Shimamura, Arthur P (2012). “Toward a Science of Aesthetics issues and ideas”, En *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience*. OXFORD University Press, Edited by Shimamura, A. P. and Stephen E. Palmer, Preface, p. viii. Trad. “¿Puede un acercamiento multidisciplinario adelantar nuestro conocimiento sobre la estética o puede tal esfuerzo simplemente confundir las cuestiones (demasiados ‘chefs’ estropearán el consommé)?”

En “Aesthetic Theory and Aesthetic Science”, Vincent Bergeron and Dominic McIver Lopes establecen un puente comunicativo y una respuesta a la pregunta de Shimamura asegurando que es posible una síntesis entre ciencia y filosofía:

(...) if philosophers aim to analyze the concept of aesthetic response as one that plays a role in certain contexts, then those contexts surely include scientific explanations. Aesthetic science is as much a source for a philosophical theory of aesthetic response as is critical practice<sup>125</sup>.

### 3.4.1 La estética: el cuerpo primero

En este marco teórico, entendemos estética como una facultad humana que básicamente es de orden sensorial empleada en la apreciación y creación de fenómenos artísticos. Defendemos la transculturalidad de la estética en tanto poseemos cuerpos con sistemas perceptuales semejantes en todas las poblaciones, esto es, con órganos capaces de conocer el mundo que nos circunda de formas determinadas. Como veremos, esta capacidad, privilegiada entre otras por ser relación directa con el mundo sensible, posee mecanismos que facilitan y propician una serie de experiencias que sumadas hacen parte del proceso cognitivo para llamar artístico a un objeto.

Pensamos, en consecuencia, en la estética como ese vínculo natural que mantenemos con el mundo, y por ende con el arte; como dice Stephen Davies, es a través de esa facultad biológica que existen formas parciales y comunes de entendimiento artístico y de apreciación entre culturas distintas. “As humans, we share the same perceptual systems; and how the arts are created and presented is at least in part a function of how those shared systems operate”<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> Bergeron, Vincent and McIver Lopes, Dominic (2012). *Aesthetic Theory and Aesthetic Science: Prospects for Integration*, En *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains and Experience*. OXFORD University Press, Edited by Shimamura, A. P. and Stephen E. Palmer, p. 69. Trad. “Si los filósofos intentan analizar el concepto de respuesta estética como uno que juega un papel en ciertos contextos, entonces aquellos contextos incluyen seguramente explicaciones científicas. La ciencia estética es sobre todo un recurso para una teoría filosófica de la respuesta estética como práctica crítica”.

<sup>126</sup> Davies, Stephen (2014). *The Artfull Species. Aesthetics, Art and Evolution*. OXFORD University Press, p. 55. Trad. “Como humanos, compartimos los mismos sistemas perceptuales; y cómo las artes son creadas y presentadas es al menos en parte una función de cómo esos sistemas compartidos operan”.

La idea transcultural de la estética, sugiere como lo hace Gregory Currie en su ensayo “Art and the Anthropologists” una actitud de estar abierto al mundo sensible para entrar en diálogo con sus formas expresivas, y por supuesto con la alteridad, con aquello que podríamos llamar expresión estética de un determinado mundo del arte. Así Currie inaugura en éste ámbito el concepto de *Openness*, a través del cual afirma:

Art, we may say, is not merely universal, it is *open*: appreciating the art of societies radically different from our own does require effort, sympathy, and a desire to know how other people live; it does not require a fundamental shift in our vision or values<sup>127</sup>.

Bajo la noción de “Apertura” profesamos la idea de que a pesar de las diferencias culturales propias de cada individuo o comunidad, es posible, en un estadio preconceptual, intuir que nos encontramos frente a una obra de arte o por lo menos ante una pieza con un remarcado valor estético. Gregory Currie es uno de los autores que propugna una mirada universal de las artes, por ello, constantemente nos aproxima a un dialogo entre lo biológico y lo cultural, como nos lo demuestra en el siguiente ejemplo:

Just as a young person in our own society, knowing nothing yet of Western art history but struck by the beauty of an early Renaissance painting, may be drawn into the world of art, learning more and appreciating better as time goes by, so someone who knows nothing of the culture of a contemporary society very different from our own is not thereby precluded from beginning a journey of aesthetic discovery. That’s the view I want to defend<sup>128</sup>.

A efectos de nuestro tema de estudio nos convendría repensar el ejemplo de Currie en clave de un contexto práctico no-occidental. Entonces haríamos el ejercicio mental en el que aparece el mismo joven quien al encontrarse frente a una comunidad indígena o tribal de cualquier parte del mundo, se ve profundamente admirado por los atavíos, esculturas,

---

<sup>127</sup> Currie, Gregory (2012). « Art and the Anthropologists », En *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains and Experience*. OXFORD University Press, Edited by Shimamura, A. P. and Stephen E. Palmer, p. 109. Trad. “El arte, debemos decir, no es simplemente universal, es *abierto*: apreciar el arte de sociedades radicalmente diferentes de la nuestra requiere esfuerzo, simpatía y un deseo de conocer cómo otras personas viven; no requiere un cambio fundamental en nuestra visión o valores”.

<sup>128</sup> Idem. Trad. “Justo como una persona joven en nuestra sociedad, conociendo nada aun de la historia del arte occidental pero golpeada o shockeada por la belleza de una pintura del Renacimiento temprano, puede ser arrastrado al mundo del arte, aprendiendo más y apreciando mejor, mientras el tiempo avanza, entonces alguien que no sabe nada de la cultura de una sociedad contemporánea muy diferente de la nuestra, no está por ello excluido del comenzar un camino de descubrimiento estético. Esta es la mirada que quiero defender”.

pinturas o bordados del grupo en cuestión, pero al contrario de lo que sucede en el ejemplo de Currie, éste no se atreve a preguntarse por la historia, simbología, o el valor para sus realizadores y entonces, casi automáticamente, el joven, obnubilado por la noción de arte que conoce, discrimina, compara, se da vuelta y dice: ¡artesanía!.

Entonces, no le otorgamos la categoría artística en un acto de etnocentrismo, la diferencia cultural y la ignorancia ante lo que hace el “otro” nos pasma. ¿Cómo defender entonces algo de lo que sólo tengo una intuición, un sentir y cuando la empatía estética suscitada en es negada por los prejuicios del arte oficial que nos hemos acostumbrado a ver y a “entender”? No debemos olvidar que esa primera emoción ante los objetos de otras comunidades, nace de una conciencia natural llamada empatía, por medio de la que reconocemos que estamos ante obras artísticas de otros seres humanos, que sienten y poseen necesidades no muy distintas a las nuestras.

Así podría explicarlo Nicholas Humphrey, psicólogo evolucionista que en *La reconquista de la conciencia* escribe un capítulo “Los psicólogos de la naturaleza” de gran utilidad para entender esto que hemos llamado empatía. El autor propone que uno de los avances más importantes en la evolución de la mente humana es el desarrollo de la introspección como recurso que potenció ampliamente nuestras habilidades sociales, pues surge para resolver detalles muy sutiles en la supervivencia del individuo en sociedad. Más concretamente, el desarrollo de la conciencia permitió extender sus posibilidades ante la necesidad de enfrentarse al otro, entonces ante la urgencia por comprender y anticipar el comportamiento de cualquier individuo de la misma especie, se inventan principios para modelar la realidad que vive interna y externamente aquel con el que me dispongo a interactuar. Este aspecto es el que el autor ha llamado ‘simpatía’ pero como veremos en el siguiente apartado se trata sobre todo de la ‘empatía’.

Humphrey define introspección como la creación de “un modelo de comportamiento de los demás, razonando por analogía a partir de su propio caso; los hechos de su propio caso le

fueron revelados mediante el examen del contenido de la conciencia”<sup>129</sup>. Modelo que bien puede ser aplicado al caso de la apreciación artística de forma transcultural en tanto soy capaz de reconocer como artísticos una serie de objetos que fueron ejecutados bajo sensaciones y formas que me suscitan determinadas emociones o ideas. Aunque probablemente estemos entrando ya al terreno del campo ideológico y de las concepciones culturales que pueden llevarnos a comportarnos de manera específica, recalcamos en el aporte de Humphrey el reconocimiento de que nada de esto sucede fuera de un cuerpo que se ve interpelado ante todo sensiblemente por un sistema básico de modelamiento de la conducta que es sensorial, esto es, el reconocimiento de gestos, colores, formas que son advertidos de manera natural y no necesariamente intelectualmente.

Entonces cuando el “yo” consciente se dispone a plantar el modelo de comportamiento del otro actúa en la medida de sus propios principios, es decir que:

(...) dentro de él hay también un ‘Yo’ consciente, y que este ‘Yo’ tiene sensaciones que son razones de que “Él” desee hacer ciertas acciones. En otros términos, espero que la relación entre lo que ocurre a su cuerpo y lo que hace tenga la misma estructura causal –estructura basada en las mismas variables que intervienen- que yo he descubierto por mí mismo. Es mi familiaridad con esa estructura causal y con esas variables la que me da el importantísimo marco ideológico necesario para hacer psicología natural<sup>130</sup>.

Bajo esta condicionante de lo que el autor ha llamado “psicología natural” es que no resulta descabellado pensar que aquello que me motiva y llama mi atención estéticamente pueda serlo también para cualquier otro de la especie, tanto como la identificación de un comportamiento extraordinario podría ser reconocido como tal por otros individuos y atender al fenómeno bajo un código de conducta cercano. Así creemos que podría justificarse el que nos veamos llamados a considerar la estética y el arte como comportamiento que suceden en todas las culturas, pues somos capaces de reconocer la complejidad de estas actividades en nuestras formas de expresarnos en estas dos dimensiones.

---

<sup>129</sup> Humphrey, Nicholas (1987). “Los psicólogos de la naturaleza. Desarrollo de la mente humana” *La reconquista de la conciencia*. FCE, México, p. 35.

<sup>130</sup> Ibid., p. 37.

Considerando lo anterior y llevándolo a nuestro congéneres del pasado, estaríamos de acuerdo también en llamar las actividades paleolíticas como partícipes de modos de vivir estéticamente así como artísticamente pues las pinturas de Chauvet, Lascaux o Altamira son capaces de sorprendernos tanto como un Paul Klee (Imagen 4), una máscara al interior de un Haus Tambaran (Casa o templo de los espíritus) Sepik (Imagen 5) o una mola Kuna (Imagen 6). En esta lógica, si somos capaces de reconocer estas manifestaciones artísticas, ¿por qué no podemos usar las mismas categorías para referirnos a los objetos realizados por sociedades de las que no distamos tanto, que se encuentran vivas y con las que además, compartimos variados escenarios cotidianos?



Imagen 4<sup>131</sup>. Paul Klee.



Imagen 5<sup>132</sup>. Máscara Sepik



Imagen 6<sup>133</sup>. Mola Kuna.

<sup>131</sup> Paul Klee, Tänzerpaar (La pareja de bailarines), 1923, acuarela sobre papel. Imagen tomada de: <http://www.museo-cantonalearte.ch/esposizioni.php?m=2,1,0&show=actual&details=145>

<sup>132</sup> Máscara Sepik. Imagen tomada de: [http://www.efratnakash.com/galleries\\_pages/oceania/papua\\_new\\_guinea\\_sepik/14-05102\\_e.asp](http://www.efratnakash.com/galleries_pages/oceania/papua_new_guinea_sepik/14-05102_e.asp)

Davies ofrece una manera simple de resumir cómo es posible dicho fenómeno:

What all things suggests is that we are likely to have partial perceptual access to the aesthetic qualities and some of the artistic properties of artworks in foreign cultures, despite our ignorance of their artistic traditions, conventions and practices. Indeed, I have already proposed that we can identify prehistoric and tribal art as such by the salience of the aesthetic properties they present to perception<sup>134</sup>.

En consecuencia aquello que llamamos experiencia estética cobra sentido desde la biología precisamente por sus aspiraciones universalistas, las cuales intentan rápidamente desmentir o desembarazarse de ese concepto mal entendido al que en muchas ocasiones se le asocia: el gusto. Para señalar el problema racial, cultural y socioeconómico que erróneamente impregna la noción de gusto, Pierre Bordieu hace una reflexión pertinente para el curso de nuestra digresión:

Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. No es por casualidad que, cuando tienen que justificarse, se afirme de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos (entrecados a) estrategias que intentan transformar las disposiciones fundamentales de un estilo de vida en sistema de principios estéticos” en consecuencia “lo que respecta a las clases populares, no tienen sin duda, ninguna otra función en el sistema de posturas estéticas que la de contraste, de punto de referencia negativo con respecto al cual se definen, de negación en negación, todas las estéticas<sup>135</sup>.

Este argumento refleja que lo que está de por medio en nuestro intento teórico, a la inversa de Occidente, que es restaurar la noción de paridad e igualdad que atraviesan los conceptos en cuestión, tema que América Latina evidentemente ha desatendido pero que buscamos reivindicar en el presente trabajo. Valga anotar que los autores de la estética evolucionista anteponen a la condición racial, que no compete a nuestra visión sobre el arte, las facultades biológicas que atraviesan a la especie humana y que permiten que hablemos sobre un comportamiento artístico de orden transcultural.

---

<sup>133</sup> Mola Kuna. Imagen tomada de: <http://www.igosailing.com/molas-molas-and-more-molas-st-blas>

<sup>134</sup> Davies, Stephen (2014). *The Artfull Species. Aesthetics, Art and Evolution*. OXFORD Univesity Press, p. 55. Trad. “Lo que nos sugieren las cosas es que tenemos un acceso perceptual parcial semejante a las cualidades estéticas y a algunas de las propiedades artísticas de las obras artísticas de culturas extranjeras, a pesar de nuestra ingnorancia de sus tradiciones artísticas, convenciones y prácticas. De hecho, he propuesto que podemos identificar el arte prehistórico y tribal como tal por la propiedades estéticas destacables que presentan a nuestra percepción”.

<sup>135</sup> Bordieu, Pierre (1998). “La distinción”. *Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, pp. 53-55.

### 3.4.2 La empatía en el arte: la “intuición” biológica refundada

Recordamos, en relación al concepto *Openness* de Currie, la pertinente aclaración que ofrece Ellen Dissanayake sobre la experiencia estética como una dimensión humana que ha sido domesticada en la labor de comprender el arte. Dissanayake argumenta cómo aquello que aprehendemos intuitivamente, como es el caso del arte de otras culturas, lo negamos por medio de nuestra razón. Dice la autora “(...) we can call aesthetic experience an imposition of culture on nature, to the extent that one responds not merely (or at all) to the “natural” subject matter or implications of the subject but to the culturally imposed shaping and patterning”<sup>136</sup>. En este entendido, fácilmente podemos resumir las respuestas etnocéntricas de occidente ante formas artísticas que no se producen en su seno.

La autora, reaccionando contra cualquier parcialización, nos incita a revisar el concepto de “empatía” en el cual no profundizaremos demasiado, pero que creemos útil para reforzar la experiencia transcultural del arte en un intento por reconciliar la diada mente-cuerpo, que Occidente supone exageradamente separados favoreciendo los aspectos mentales al poner el acento y mayor validez en aquello que podemos explicar sólo racionalmente antes que por medio de nuestras sensaciones o “intuiciones” estéticas. Es en esta reconciliación que la escritora nos ofrece la mirada de la psicobiología y la etología como un área de oportunidad para entender la estética artística.

Dissanayake nos recuerda que es importante reconocer la empatía como condición psicobiológica que permea nuestra experiencia o que para ser más precisos es nuestra experiencia. Por ello resalta la problemática de Occidente al enfatizar nuestro lado “mental” (racional y práctico) respecto al cuerpo (sensaciones y emociones) visto este último como inferior, obligado a ser reprimido, en vez de ser la esencia primordial a través de la cual vivimos y a través de la cual media nuestro pensamiento<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> Dissanayake, Ellen (1995). *Homo aestheticus. Where art comes from and why*. University of Washington Press, Seattle and London, p. 131. Trad. “Podemos llamar experiencia estética a una imposición de la cultura en la naturaleza, al grado de que uno responde no simplemente (o del todo) al tema o materia “natural” o a las implicaciones del sujeto, sino a las formas y patrones culturalmente impuestos”.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 141.

Como consecuencia aquello que entendemos intuitivamente como arte, pasa por un filtro real, tangible: el cuerpo, en tanto poseemos complejos mecanismos cerebrales en función de nuestra experiencia estética que refuerzan y nos convencen de que nos encontramos frente a un dispositivo artístico. Uno entre varios de los procesos neurológicos son descritos por Murray Smith en su ensayo “Triangulating Aesthetic Experience” en un apartado sobre la empatía y la relación con el “sistema espejo” del cerebro.

Este “sistema espejo” es el que nos demuestra la teoría psicológica de la simulación y la “intuición fenomenológica” responsable de que en ocasiones tengamos sensaciones de poderosa conexión con los otros. De este modo, cuando compartimos los estados emocionales de otros decimos que hay un estado psicológico de “empatía” el que “sentimos por” un compañero, pero lo que evidencia el “sistema espejo” es que existe otro estado llamado “simpatía” en el que “sentimos con” él o ella<sup>138</sup>. En la psicología contemporánea y en la teoría estética la aclaración es pertinente puesto que reafirma la “psicología natural” propuesta por Humphrey páginas atrás permitiéndonos un acercamiento ya no teórico sino sensible ante las actitudes, acciones o actividades de otros que somos capaces de asumir como propias o al menos, muy cercanas a marcos referenciales de tipo sensible e intelectual.

En este sentido decimos que el ser humano posee necesidades expresivas (si aceptamos la propuesta adaptativa del arte) que pueden tener rasgos comunes entre sociedades y a su vez tener matices culturales, y que además como especie, tenemos una facultad apreciativa que va más allá de lo cultural reforzada por la capacidad de sentir empatía por nuestros pares, tanto como por las actividades que estos realizan. Para entender el tema de la empatía desde una perspectiva neuroestética, V. S. Ramachandran analiza los procesos perceptivos en una defensa de las experiencias estéticas universales en el arte.

---

<sup>138</sup> Smith, Murray. “Triangulating Aesthetic Experience”, En *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience*. OXFORD University Press, Edited by Shimamura, A. P. and Stephen E. Palmer, 2012, p. 93.

### 3.4.3 La neurociencia: un camino hacia el entendimiento universalista de la estética

*If (some) non-Western items qualify as art by virtue of displaying humanly produced aesthetic features, this allows us to explain how outsiders, despite their ignorance of the wider sociohistorical context in which such items are created, might recognize them for the artworks they are. (...) To put the claim more broadly: There is a transcultural notion of aesthetic; aesthetic properties have interest and appeal for humans in general<sup>139</sup>.*

Stephen Davies, *Non western art and Art's Definition*.

Entre los teóricos que analizan la experiencia estética como comportamiento universal se encuentran V. S. Ramachandran y William Hirstein, quienes desde la emergente disciplina de la neuroestética se proponen ofrecer una estructura que explique, de forma universal, la experiencia artística. Así, los esfuerzos de su investigación parten de demostrar que si bien la cultura afecta la manera en que disfrutamos el arte la noción de belleza o de gusto se encuentran principalmente en el ojo del espectador, entonces, la pregunta guía que aparece en su ensayo “The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience” es: “¿puede haber algún tipo de regla universal o ‘estructura profunda’, delineando la experiencia artística?”<sup>140</sup>.

Pensando en esa “estructura profunda”, los autores proponen ocho leyes de la experiencia que consideran primordiales y efectivos a la hora de participar de una obra de arte. Siendo conscientes de la influencia de la cultura sobre el arte se proponen ante todo reflejar en su estudio la dimensión biológica o por lo menos fisiológica que nos permite reaccionar estéticamente ante el arte. Resumimos a continuación los postulados de Ramachandran y Hirstein, los cuales consideramos hasta ahora los más completos y precisos en el campo de estudio.

---

<sup>139</sup> Trad. “Si (algunos) items no-occidentales califican como arte por la virtud de exponer rasgos estéticos producidos por humanos, esto nos permite explicar cómo los extranjeros, a pesar de su ignorancia sobre el amplio contexto socio histórico en el que aquellos ítems son creados, pueden reconocerlos como las obras de arte que son (...). Para poner la idea más clara: hay una noción transcultural de estética; las propiedades estéticas tienen interés y atractivo para los seres humanos en general”.

<sup>140</sup> V. S. Ramachandran y William Hirstein (1999). “The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience ». *Journal of Consciousness Studies*, 6, No. 6-7, pp. 15–51. Documento electrónico disponible en: [www.imprint.co.uk/rama](http://www.imprint.co.uk/rama), p. 16.

1. “Peak shift principle”: El principio del pico máximo sucede producto de la exageración de algún elemento visual presente en el objeto artístico al descartar información redundante, para así exaltar o abstraer un elemento determinado<sup>141</sup>. La resultante es un súper estímulo que propicia la activación límbica en el cerebro región encargada de las sensaciones placenteras.
2. Agrupación perceptual: Esta habilidad es una de las características evolucionadas de la visión humana moderna. Nos permite delinear objetos en un campo visual por medio de la extracción de relaciones de orden, color, forma o movimiento, con el fin de generar hipótesis que actúan como refuerzo o estímulo al ser enviadas al sistema límbico para descifrar un objeto por medio de correlaciones. La manera en que la que se ve reforzada la agrupación perceptual sucede gracias a que cuando el cerebro procesa información y descubre en ella relaciones visuales o intelectuales, se activa la zona límbica, permitiendo una sensación placentera a modo de recompensa que evidencia la naturaleza adaptativa y evolucionada de la percepción humana propensa siempre a la búsqueda de correspondencias en la información<sup>142</sup>.
3. Aislar un módulo para asegurar la atención: Para amplificar y darle relevancia a cualquier fenómeno perceptual requerimos que este se encuentre aislado: “Isolating a single area (such as ‘form’ or ‘depth’ in the case of caricature or Indian art) allows one to direct attention more effectively to this one source of information, thereby allowing you to notice the ‘enhancements’ introduced by the artist”<sup>143</sup>.
4. Extracción de contraste: Es también un sistema de refuerzo, tan importante como el de agrupación. Éste se activa en la medida en que existen zonas de cambio que rompen con la homogeneidad de un área, lo que termina por hacerla de nuestro interés. Cerebralmente la aparición de un centro de interés, en una parte importante de los casos, es sinónimo de placer, que puede ser desatado por efectos de iluminación, contraste de color o movimiento.

---

<sup>141</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>142</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>143</sup> *Ibíd.*, p. 24. Trad. “Aislar una sola área (como ‘forma’ o ‘profundidad’ en el caso de la caricatura en el arte Indio) permite dirigir la atención con más efectividad hacia un recurso de información, permitiendo por lo tanto que advierta los ‘realces’ introducidos por el artista”.

5. Solución de problemas perceptivos: Implica descifrar o resolver una incógnita planteada por una imagen. Existe una activación cerebral gracias a los mecanismos visuales y cerebrales que nos ponen ante el problema de encontrar sentido o solución a la imagen. Por este motivo será más llamativa una imagen que plantee un problema visual a una en la que el mensaje es explícito y de fácil comprensión. “There appears to be an element of ‘peekaboo’ in some types of art — thereby ensuring that the visual system ‘struggles’ for a solution and does not give up too easily”<sup>144</sup>.
6. Simetría: es una condición básica a través de la cual nuestro cerebro reconoce con mayor facilidad un objeto mientras refuerza la atención sobre el mismo. Esta habilidad tiene su cotejo con la importancia biológica de algunos objetos o identidades como predadores, presas o parejas que al gozar de simetría detonan un sistema de alerta rápida para atrapar nuestra atención y facilitar en adelante el proceso de reconocimiento<sup>145</sup>.
7. El punto de vista genérico o la lógica bayesiana de la percepción: Es un tipo de inferencia que sucede por medio del reconocimiento de patrones visuales en los que el sistema visual favorece puntos de vista genéricos para facilitar cualquier interpretación. “(...) your visual system abhors interpretations which rely on a unique vantage point and favours a generic one or, more generally, it abhors suspicious coincidences (Barlow, 1980)”<sup>146</sup>. Lo interesante de este recurso es que funciona no sólo desde un punto de vista común sino también violando dicho principio, así habrá un llamado de atención sobre aquel punto de vista inusual o extraordinario.
8. Arte como metáfora: Este recurso nos enfrenta ante dos conceptos aparentemente lejanos para nutrirlos de relaciones que nos ofrecen una mirada nueva sobre los objetos en cuestión. Este tipo de juegos de lenguaje y de la imagen, igual que las alegorías, son estéticamente placenteras pues nos ofrecen miradas nuevas del

---

<sup>144</sup> *Ibíd.*, p. 33. Trad. “Parece haber un elemento de ‘sorpresa’ en algunos tipos de arte –asegurando así que el sistema visual ‘lucha’ por una solución y no se da por vencido tan fácil”.

<sup>145</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>146</sup> *Ibíd.*, p. 30. Trad. “Su sistema visual aborrece interpretaciones que dependen en un único punto estratégico y favorece uno genérico o, por lo general, aborrece coincidencias sospechosas”.

mundo poniendo a prueba nuestra capacidad para resolver información codificada, teniendo como resultado un *shift peak effect*, asociado a procesos tanto perceptuales como intelectuales: “(...) the discovery of similarities and the linking of superficially dissimilar events would lead to a limbic activation—in order to ensure that the process is rewarding”<sup>147</sup>.

En el análisis de estas leyes sería adecuado revisar la aplicación de las mismas a casos de estudio dentro de lo que concebimos como arte indígena. Teniendo esto en cuenta, aceptamos como primera instancia en el análisis del arte, una de orden “formal”, en la que es preciso tener una “Apertura” de la que habla Currie para así, dejarse tocar por la emoción del trabajo estético de cualquier grupo humano y de cualquier época. En tanto, la percepción estética será una de las claves del reconocimiento de una pieza artística teniendo en cuenta que los principios que hemos nombrado son una guía de reconocimiento que pueden ser aplicados y violados en la tarea de realización de una obra.

Como cierre de este apartado, nos adicionamos a una de las conclusiones fuertes de Stephen Davies en su visión transcultural de la estética:

I will suggest that the aesthetic sense is universal among humans and that, in certain areas of aesthetic judgement, there is cross-cultural agreement. Similarly, I will hold that art making is pan-cultural and that almost everyone appreciates one or another kind of art (...), and even where there is not so, with a little help we can often quickly achieve a partial understanding of another culture’s art<sup>148</sup>.

Sabemos, sin embargo, que la realización y la apreciación artística con frecuencia exceden la dimensión estética y como hemos advertido anteriormente, reconocemos que existe un entramado cultural que la afecta. Por ello, nuestro siguiente paso de análisis busca entablar conexiones entre lo biológico y lo cultural por medio de la teoría de la evolucionista.

---

<sup>147</sup> Ibid., p. 31. Trad. “El descubrimiento de similitudes y la unión de eventos superficialmente distintos provocará una activación límbica –para asegurar el que el proceso sea gratificante”.

<sup>148</sup> Davies, Stephen (2014). *The Artfull Species. Aesthetics, Art and Evolution*. OXFORD Univesity Press, p. 7. “Sugeriría que el sentido estético es universal entre los humanos y que, en algunas instancias del juicio estético hay consensos transculturales. De forma similar, sostengo que el arte es pancultural y que casi cualquiera puede apreciar este u otro tipo de arte (...), incluso en donde no es así, con una pequeña ayuda podemos, por lo general, alcanzar rápidamente una comprensión del arte de otras culturas”.

Podremos atender entonces con mayor amplitud y con una herramienta metodológica más rica y completa, los diferentes casos de estudio que queramos estudiar. Haciendo justicia a Currie en su alegato sobre la insuficiencia del aparato estético para acercarnos al arte, iremos tan lejos como podamos para abordar el problema; en este sentido asentimos y consideramos pertinente su definición de arte como aquellas cosas que son significativas estéticamente hablando, realizadas al interior de un contexto social que reconoce la práctica como producción estética haciendo de esta una tradición<sup>149</sup> que con el tiempo, de forma instituida conformará un campo o “mundo del arte” específico.

---

<sup>149</sup> Currie, Gregory (2012). « Art and the Anthropologists », En *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains and Experience*. OXFORD University Press, Edited by Shimamura, A. P. and Stephen E. Palmer, p. 123.

#### 4. “El mundo del arte”: Uno entre tantos mundos posibles

El siguiente capítulo expone el paso complementario a la experiencia estética en el curso de la evaluación de un objeto artístico que es en el que se ve involucrada la particularidad histórica y cultural que conforma un “mundo del arte”. Para ello recurrimos a una serie de autores provenientes de distintas disciplinas como la coevolutiva y la de la filosofía estética, quienes han discutido la singularidad artística y expresiva bajo el influjo de la cultura. En el marco de la teoría de la coevolución encontramos autores como Marcus Feldman o Alex Mesoudi quienes consolidan un área de estudio de la cultura en relación a la ciencia biológica: mientras que desde la teoría del arte occidental, mencionamos como paradigmáticas las figuras de Arthur Danto y George Dickie por haber afianzado el concepto de “mundo del arte” que aunque como construcción teórica y filosófica se propone entender el devenir artístico del canon oficial europeo y norteamericano de mitad de siglo XX en adelante, puede ser ampliamente debatida como una teoría que ofrece un sustrato común plausible de ser trasladado al análisis de fenómenos artísticos de distintas culturas.

##### 4.1 El arte como práctica pan-cultural: encuentros entre biología y cultura

*An adaptationist view, however, views the various components that are called “culture” as outgrowths of evolved psychobiological predispositions<sup>150</sup>.*

Ellen Dissanayake, *The arts after Darwin*

Como hemos mencionado anteriormente, optamos por revisar la propuesta coevolutiva para ser más precisos respecto a la relación existente entre biología, cultura y arte. Esta opción nos ofrece una síntesis en la que naturaleza y cultura ocupan un lugar determinante para entender, según lo refiere Ramón Patiño Espino, que “Los dramáticos contrastes que

---

<sup>150</sup> Trad. “Una mirada adaptacionista, sin embargo, ve los múltiples componentes llamados ‘culturales’ como consecuencias de predisposiciones psicobiológicas evolucionadas”.

separan a las poblaciones ciudadinas occidentalizadas de las primitivas y tradicionales son no del orden biológico sino cultural, expresiones artísticas incluidas”<sup>151</sup>.

Podríamos comenzar a establecer la relación biología-cultura por medio de la idea de Noël Carroll en la que sostiene que “Aunque el arte no es universalmente expresivo, la posesión de propiedades expresivas y la apreciación de estas es un elemento común a través de las culturas”<sup>152</sup>. Intentaremos ampliar esta afirmación para esclarecer el punto de Carroll pues cuando el autor dice que “el arte no es universalmente expresivo”, no debemos confundirnos y pensar que niega la existencia de un comportamiento artístico entre culturas, por el contrario lo que nos aclara es que si bien el arte no posee la misma expresión universalmente, es decir, no todas las culturas producen el mismo tipo de arte (pues incluso dentro de una sola cultura pueden existir variadas expresiones artísticas), existen propiedades expresivas y apreciativas que sí aparecen de manera transcultural esbozadas de forma general en el capítulo anterior.

Previendo cualquier malinterpretación debemos atender a nuestra realidad biológica, tal como proponemos entender la estética en relación al comportamiento artístico. De tal manera, al tener ojos, oídos, un aparato sensorial tan amplio o complejo como la piel, el gusto o el olfato –que compartimos con los habitantes de cualquier latitud del planeta tierra-, podríamos anticipar una experiencia estética rica y poderosa ante cualquier manifestación cultural lejana o incluso ajena a la nuestra.

El destello de colores, formas y figuras, será llamativo y sugerente para un aparato perceptual que, aunque en principio no comprenda la complejidad de relaciones simbólicas e ideológicas que componen el objeto en cuestión, estará excitado y volcado hacia una sensación empática que debería, fuera de todo prejuicio, permitirnos iniciar un acercamiento para obtener información que complementa aquella que nos proporciona la

---

<sup>151</sup> Patiño Espino, Ramón (2012). “El instinto del arte y la estética natural”. En *La estética y el arte más allá de la academia*. Colección La Fuente. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), Facultad de Filosofía y Letras, p. 60.

<sup>152</sup> Carroll, Noel (2004). « Art and Human Nature ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 62, No. 2, Special Issue: Art, Mind, and Cognitive Science (Spring), pp. 95-107 p. 101. Article Stable URL:<http://www.jstor.org/stable/1559194>.

percepción inicial. Stephen Davies es uno de los autores que se embarca en el intento por cerrar la brecha entre lo perceptual y lo conceptual, por lo que advierte cuál es su propósito:

My contention is this more modest one: because of what is universal in human nature and art, and because of how comparatively easy it can be to learn what is necessary to penetrate the veil that culture lays over these, foreigners can often acknowledge art that is alien to them by achieving a crude and partial, but nonetheless genuine and informed, understanding of it<sup>153</sup>.

En este orden de ideas, cuando nos remitimos a una definición de arte teniendo claro el papel que juega la estética como fundamento, aludimos a un comportamiento que asume reglas y propiedades expresivas condicionadas culturalmente, para la creación de objetos y actividades extraordinarias, que afectan primordialmente la sensibilidad humana. Nos referimos por ello al entramado de historias, visiones de mundo e imaginarios colectivos que particularizan, refuerzan y actualizan nuestras capacidades filogenéticas en la medida en que se nutren de factores ambientales y contextuales, en favor de las maneras en que se expresan las sociedades para resolver sus necesidades más inmediatas.

Como ha sido expresado por Patiño y recordando a Humphrey con su “psicología natural”, acordamos que la idea transversal a este capítulo será el de resaltar la existencia de una “estética natural”, así como de una práctica artística que asimila un medio ambiental determinado transformándolo en patrones culturales resumidas en la teoría de la coevolución, en tanto “ (...) concebimos al ser humano como un fenómeno que forma parte de la naturaleza; es decir, óptimamente complejo y evolucionado que implica una faceta natural; producto de la selección natural; y que consideramos a su inteligencia y a sus culturas insertas en el flujo de la evolución”<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> Ibid., p. 58. Trad. “Mi discusión es una más modesta: porque lo que es universal en la naturaleza humana y en el arte, y por cuán fácil puede ser, comparativamente, aprender lo necesario para penetrar el velo sobre el que se instala la cultura, los extranjeros pueden reconocer formas de arte ajenas a ellos alcanzando una cruda y parcial, aunque no menos genuina e informada, comprensión de ella”.

<sup>154</sup> Patiño Espino, Ramón. Op. cit. p. 69.

## 4.2 Fundamentos de la Teoría de la Herencia Dual o coevolutiva: gen-cultura

La teoría de la coevolución surge a inicios de los años 70's como un estudio cuantitativo sobre la mutua relación dependiente entre genes-cultura en la que dos autores, Luigi Luca Cavalli-Sforza y Marcus W. Feldman, introducen el modelo de la transmisión cultural dentro de los debates “naturaleza-crianza”; en este contexto, cuestionaron las ventajas adaptativas de formas complejas de plasticidad fenotípica; esto es, el cambio o mutación de un organismo en respuesta a factores del ambiente como el aprendizaje y la cultura<sup>155</sup>.

Partiendo de este hecho la definición de esta disciplina que nos ofrece el mismo Feldman, aunado al trabajo con Kevin Laland en su artículo: “Gene-culture coevolutionary theory” es la siguiente:

Gene-culture coevolutionary theory is a branch of theoretical population genetics, which, in addition to modeling the differential transmission of genes from one generation to the next, incorporates cultural traits into the analysis. The two transmission systems cannot be treated independently, both because what an individual learns may depend on its genotype, and also because the selection acting on the genetic system may be generated or modified by the spread of a cultural trait<sup>156</sup>.

Como aparece allí expresado, el carácter indisociable del campo genético y del cultural brinda una respuesta al problema de cómo la universalidad de la práctica artística implica diferentes formas de manifestación, entendidas como expresiones de la cultura, sin embargo, lo que no hay que perder de vista es que ésta última es un refuerzo de aquello que nos es útil, biológicamente hablando, como podría ser el caso del arte. Alex Mesoudi nos presenta las siguientes cifras: tan solo del 40 al 50 % de nuestras actitudes y

---

<sup>155</sup> Feldman, Marc and Laland, Kevin (1996). « Gene-culture coevolutionary theory ». Elsevier Science Ltd. Reviews. TREE vol. II, no. II November, p. 453. Documento electrónico disponible en: <http://lalandlab.st-andrews.ac.uk/niche/pdf/Publication24.pdf>

<sup>156</sup> Ibid., p. 453. Trad. “La teoría coevolutiva del gen-cultura es una rama de la teoría poblacional de la genética que, adicionalmente al modelamiento de la transmisión diferencial de los genes de una generación a la siguiente, incorpora rasgos culturales en el análisis. Los dos sistemas de transmisión no pueden ser tratados de manera independiente, en tanto lo que un individuo aprende puede depender de su genotipo como también de la selección actuante en el sistema genético puede ser generado o modificado por la extensión de rasgos culturales”.

comportamientos están definidos genéticamente, de modo que el otro 50 o 60 % queda determinado por factores culturales<sup>157</sup>.

Mesoudi, en su libro *Cultural evolution*, define cultura como “información que es adquirida de otros individuos por medio de mecanismos de transmisión social como imitación, enseñanza o lenguaje”<sup>158</sup> y nos ofrece, para entender los mecanismos formativos de la transmisión cultural, la siguiente analogía. Si genéticamente hablando la información es guardada y transmitida por secuencias de ADN, la cultura es transmitida por paquetes de información que aparecen como patrones de conexiones neuronales, en consecuencia, mientras la información genética se expresa como proteínas y estructuras físicas, como miembros y ojos, la información adquirida culturalmente se expresa en el comportamiento, el discurso, artefactos e instituciones<sup>159</sup>.

Según esta definición, es por medio de artefactos como los objetos de arte que se transmite información sobresaliente para una sociedad; visto de este modo, y habiendo afirmado que el comportamiento artístico es intrínseco al ser humano, ratificamos que en el curso de la evolución la forma de artificar también se ha transformado adquiriendo medios concretos de expresión según las necesidades y las posibilidades en dichas sociedades. En suma, según David Rothenberg, autor de *Survival of the Beautiful: Art, Science, and Evolution*, “la única manera satisfactoria de definir el arte es como la comunicación resultante de un tipo particular de proceso evolutivo”<sup>160</sup>.

Otro modo de entender el arte como práctica vital y como agencia o gestión de la cultura es propuesto por Alfred Gell, quien se refiere al arte como una tecnología, así lo sugiere en el

---

<sup>157</sup> Mesoudi, Jean (2011). “Cultural evolution: How darwinian theory can explain human culture and synthesize the social sciences”, University of Chicago Press, p. 14. Cita original : « Recent worldwide analyses estimate that the vast majority of human genetic variation (93-95 percent) is found within populations and just a tiny proportion (5-7 percent) between populations, and that this between-population genetic variation is far too small to explain documented behavioral variation in customs, practices, and languages”.

<sup>158</sup> *Ibíd.*, p. 2.

<sup>159</sup> *Ibíd.*, p. 3.

<sup>160</sup> Rothenberg, David (2011). *Survival of the Beautiful: Art, Science, and Evolution*. Published by Bloomsbury Press, New York. Documento electrónico disponible en: <https://books.google.com.mx/books?id=bmNB7R1yH2sC&pg=PT69&lpg=PT69&dq=art+and+coevolution&source=bl&ots=iCKfRnbCfi&sig=c7pDECxyLJ3yPGNBOY16bLaCaZw&hl=es&sa=X&ei=HzAkVbqcGMHmsAXy6IHYDQ&ved=0CD8Q6AEwBA#v=onepage&q=art%20and%20coevolution&f=false>

quinto capítulo de su libro *The Art of Anthropology* titulado “The technology of enchantment and the enchantment of technology” en el que propone, a través de una metodología propia llamada “Methodological Philistinism”<sup>161</sup>, que determinado tipo de información de orden adaptativo se vuelve norma cultural. La apuesta de Gell para los estudios del arte desde la antropología supone evitar el factor estético de los objetos artísticos para poder asistir a la tarea del arte como agencia, esto es, como sistema performativo a través del cual se modifica y se le otorga significado al mundo.

Consideramos interesante esta mirada en cuanto crítica al sistema de la estética occidental, pues como alega el antropólogo, la estética parece haberse convertido en un dogma semejante al religioso, más que en una forma de acercarse al arte universal, motivo por el que deberíamos hacer caso omiso a la dimensión estética y potenciar el análisis de los valores y significados allí implicados. Resolvemos darle validez al argumento de Gell hasta cierto punto, pues como hemos intentado hacer evidente, creemos que la estética en su acepción biológica evolutiva es imprescindible para hablar del comportamiento artístico humano.

La resultante de su “Methodological philistinism”, nos lleva a considerar que el arte es producto de un proceso en el que técnica y cultura son términos colindantes pues robustecen la idea que desde que los primeros *homos* comenzaron a “agenciarse” su entorno o por lo menos a manipular de forma concienzuda los recursos naturales que tenían a su alrededor, estaba conformándose ya una forma de cultura: “The archaeological record documents the fact that for at least the past two million years hominid species have reliably inherited two kinds of information, one encoded by genes, the other by culture”<sup>162</sup>. Por ello,

---

<sup>161</sup> Gell, Alfred (1999). “The enchantment of technology”. *The art of anthropology: Essays and diagrams*. Edited by Eric Hirsch. The Athlone Press : London and Brunswick, NJ, p. 161. Esta visión que adopta Gell lleva el nombre de “Methodological philistinism”, postura que se resume en lo siguiente: “El filistinismo metodológico consiste en tomar una actitud de resuelta indiferencia ante el valor estético de las piezas, incluso de las indígenas o desde el punto referencial de la estética universal. Porque admitir este tipo de valor es equivalente a admitir, por decirlo de otro modo, que la religión es verdadera y esta aceptación hace la sociología de la religión imposible, la introducción de la estética (la teología del arte) en la sociología y en la antropología del arte inmediatamente torna la empresa en algo más”.

<sup>162</sup> Feldman, Marc and Laland, Kevin (1996). Gene-culture coevolutionary theory. Elsevier Science Ltd. Reviews. TREE vol. II, no. II November, p. 453. Documento electrónico disponible en: <http://lalandlab.st-andrews.ac.uk/niche/pdf/Publication24.pdf>. Trad. “El registro arqueológico documenta el hecho de que por

es lógico decir que existen tantas técnicas artísticas (entendidas éstas como procedimientos), como culturas en el mundo, portadoras de información significativa para los pueblos que las inventan y ejecutan.

Surge así la pregunta sobre ¿cómo esta herencia dual, genes-cultura, afectó el proceso evolutivo?<sup>163</sup>. Ante esta pregunta realizada por los teóricos de la coevolución, Marc Feldman y Kevin Laland, Alex Mesoudi lanza una respuesta en la que la clave reside en las herramientas o sistemas tecnológicos –como el lenguaje o el arte- para la efectiva transmisión de información:

We effortlessly and automatically acquire huge amounts of information from other individuals via imitation, language and other forms of social learning to a much greater extent than any other species, such that human culture forms a new evolutionary inheritance system in which vast bodies of technological and social knowledge are preserved and accumulated over successive generations<sup>164</sup>.

La información de la que aquí nos habla Mesoudi ganaría enorme efectividad en el arte, gracias al desarrollo de técnicas y medios para la expresión individual y colectiva. Los investigadores de la teoría coevolutiva han argumentado que cambiando la ruta por la que es obtenida información de orden adaptativo pasamos de la evolución genética a la cultural, dando lugar a nuevas formas de cooperación entre los humanos, como es el arte<sup>165</sup>. Mesoudi enfatiza por este medio cómo la cultura es una vía para entender expresiones prioritarias de sociabilidad y cómo ella implica una injerencia real en la manera en la que nos desenvolvemos en el mundo.

---

al menos los pasados dos millones de años la especie homínida ha heredado, de fuentes fidedignas, dos tipos de información, una codificada por genes, otra por la cultura”.

<sup>163</sup> Idem.

<sup>164</sup> Mesoudi, Alex and Jensen, Keith (2012), « Culture and the Evolution of Human Sociality ». The Oxford Handbook of Comparative Evolutionary Psychology, Edited by Todd K. Shackelford and Jennifer Vonk, Sep, p. 3. Documento electrónico disponible en: <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199738182.001.0001/oxfordhb-9780199738182-e-22>. Trad. “Sin esfuerzo y automáticamente adquirimos grandes cantidades de información de otros individuos vía imitación, lenguaje y otras formas de aprendizaje social en mayor extensión que cualquier otra especie, tal que la cultura humana forma un nuevo sistema de herencia en el que vastos cuerpos de conocimiento tecnológico y social son preservados y acumulados en las generaciones sucesivas”.

<sup>165</sup> Ibid., p. 28.

A manera de conclusión, recogemos los argumentos presentados en una cita de David Rothenberg, quien asegura que en el intento de fortalecer mecanismos de cooperación las sociedades generan formas tecnológicas y rasgos complejos evolucionados culturalmente pues de este modo son proclives a ser transmitidos con mayor facilidad y con pocas posibilidades de que dicha información se pierda<sup>166</sup>. Aquí el arte es entendido como desarrollo complejo de relaciones sociales, culturales y biológicas que permanecen y han evolucionado hasta nuestros días, por lo que podemos acercarnos a tales destellos culturales para entender su influencia e importancia a la hora de estudiar formas de expresión concretas de nuestra actualidad.

#### 4.2.1 El “esquema” del arte.

Hemos intentado esbozar desde la teoría coevolutiva cómo el arte se expresa de manera simultánea en dos vías, una genética y una cultural. Bajo este supuesto podemos sostener la tesis de la variabilidad de expresiones artísticas a nivel global, entendiendo que la cultura es extensión o consecuencia de predisposiciones biológicas evolucionadas, como ha sido definida por Ellen Dissanayake en su ensayo “The arts after Darwin: does art have an origin and adaptative function?”<sup>167</sup>.

Ofrecemos a continuación una serie de argumentos que profundizan en la cultura para así poder comprender el lugar que ésta ocupa en la discusión sobre el arte y por qué creemos pertinente hablar de mundo o más concretamente, de “mundos del arte” para referirnos a la dialéctica entre genética y cultura. Puesto que ya discutimos algunos de los fundamentos de la teoría coevolutiva, nos remitiremos a algunos autores insignes de la filosofía del arte

---

<sup>166</sup> Rothenberg David (2011). *Survival of the Beautiful: Art, Science, and Evolution*. Published by Bloomsbury Press, New York. Documento electrónico disponible en : <https://books.google.com.mx/books?id=bmNB7R1yH2sC&pg=PT69&lpg=PT69&dq=art+and+coevolution&source=bl&ots=iCKfRnbCfl&sig=c7pDECxyLJ3yPGNBOY16bLaCaZw&hl=es&sa=X&ei=HzAkVbqcGMHmsAXy6IHYDQ&ved=0CD8Q6AEwBA#v=onepage&q=art%20and%20coevolution&f=false>

<sup>167</sup> Dissanayake, Ellen (2008). « The arts after Darwin: does art have an origin and adaptative function? » In Zijlmans, K. & van Damme, W. *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, pp. 241-263. Amsterdam: Valiz, p. 19.

occidental que han construido una serie de términos útiles a nuestra discusión. Los teóricos que consideraremos, con sus respectivos conceptos son: “mundo del arte” acuñado por Arthur Danto y luego, el mismo concepto, actualizado y retomado por George Dickie en su teoría institucional del arte.

A efectos de este apartado recordamos al historiador del arte Ernst Gombrich quien fue el primero en considerar, dentro de una teoría de la recepción del arte plástico que la experiencia de una obra sucedía en estados de constante circulación que podrían ser resumidos en la teoría del “top-down processing”<sup>168</sup> (concepto de la psicología creado por Richard Gregory hacia los años 70’s) que lleva como lema “knowing is seeing” (“conocer es ver”) lo que significa que nuestro conocimiento condiciona lo que vemos, a diferencia de la teoría del “bottom-up processing” en la que se le da prioridad a la percepción sensorial. Esta mirada, distinta del modo de proceder que nosotros hemos defendido respecto a la preeminencia de la facultad estética propia del espectador, sostiene que tanto el artista como el sujeto que experimenta el arte inician su impresión a partir de una idea o concepto:

In *Art and Illusion*, Gombrich argued that an artist “begins not with his visual impression but with his idea or concept.” This point is equally important for the experience of the beholder. Based on our personal and cultural knowledge, the beholder forms expectations that help interpret an artwork and direct viewing to salient features<sup>169</sup>.

La propuesta de Gombrich, aunque continúa una línea teórica hegeliana de la estética, resulta interesante porque plantea un “esquema” para explicar la experiencia del arte en el que, a pesar de que la noción de conocimiento e interpretación poseen un lugar central, dada su empatía con una teoría intelectualista propia de su formación y contexto, intenta estructurar el fenómeno de la percepción estética.

---

<sup>168</sup> Shimamura. Arthur P (2012). « Toward a Science of Aesthetics issues and ideas » en *Aesthetic science : Connecting Minds, brains and experience*. OXFORD University Press., p. 17.

<sup>169</sup> Ibid., p. 18. Trad. “En *Arte e ilusión*, Gombrich argumenta que un artista ‘no comienza con su impresión visual sino con su idea o concepto’. Este punto es igual de importante para la experiencia del espectador. Basado en nuestro conocimiento personal y cultural, el espectador se forma expectativas que ayudan a interpretar el trabajo y visión directa de rasgos sobresalientes”.

Nosotros, rescatamos de este autor, así como lo hace A. P. Shimamura, la noción de “esquema” como sinónimo de procedimiento para la comprensión de una obra. Así, en el esquema cultural de Occidente, Gombrich sugiere que todo arte es ilusorio y que debemos construir una interpretación de lo que una obra representa basados en un conocimiento previo o lo que él y los cognitivistas llaman “esquemata” (“schemata”) los cuales refieren a los marcos conceptuales que la gente usa para formarse expectativas de una pieza<sup>170</sup>.

Para entender dicho “esquema”, más adecuado a nuestra visión de la creación y apreciación artística, A. P. Shimamura redirecciona la visión de Gombrich y nos propone un esquema propio que lleva el acrónimo I-SKE, el cual se centra en tres funciones primarias dentro de la experiencia artística: La intencionalidad del artista (I) y tres estados mentales por parte del espectador para la evaluación estética: la sensación (S), conocimiento (K) y emoción (E)<sup>171</sup>, en donde conocimiento se refiere al mundo, al conocimiento personal y cultural, que incluye un conocimiento específico de la historia local de la producción artística<sup>172</sup>.

Por último, a este esquema I-SKE, le incluiríamos -a efectos de tener un cuadro completo de la valoración artística- posterior a la emoción, el acto de interpretación, esto es, intentar darle un significado, que involucre la dimensión del conocimiento como síntesis de lo personal y lo cultural. Este insumo, es un aporte que hacen Vincent Bergeron y Dominic Mc Iver Lopes a la triada de Shimamura en “Aesthetic Theory and Aesthetic Science prospects for integration” en tres momentos equivalentes al esquema del arte I-SKE: el análisis perceptual básico, luego las operaciones cognitivas y posteriormente una evaluación<sup>173</sup>. Este conocimiento del mundo, por el que pasan la actividad cognitiva y que es complementario a la experiencia estética es al que llamaremos “mundo del arte” que en su aplicación transcultural debería ser usada en su versión plural, esto es, “mundo(s) del arte”, aludiendo a la multiplicidad de escenarios artísticos existentes.

---

<sup>170</sup> Idem.

<sup>171</sup> Op. Cit., p. 23.

<sup>172</sup> Ibid., p. 24. La cita original de Gombrich : “knowledge refers to world (i.e., semantic) knowledge, personal knowledge, and cultural knowledge (including knowledge about art history and art practices)”.

<sup>173</sup> Bergeron, Vincent and Mciver Lopes, Dominic (2012). « Aesthetic Theory and Aesthetic Science: Prospects for Integration », En *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains and Experience*. OXFORD University Press, Edited by Shimamura, A. P. and Stephen E. Palmer, p. 64.

### 4.3 “El mundo del arte” vs Mundos del arte

El concepto “mundo del arte”, inaugurado formalmente por Arthur Danto en su libro “The Artworld”, aparece como un recurso interesante para abordar esos objetos que han sido estéticamente atractivos ante nuestros ojos (o cualquier otro sentido) y que podrían, en un análisis concreto y más profundo, ser candidatos a la categoría de artísticos.

Creemos que vale la pena rescatar el concepto de Danto para hacerlo un poco más accesible y defender la idea de que no existe un Mundo del Arte único y excluyente como el de Occidente sino que nos enfrentamos ante numerosos mundos del arte posibles, en la medida de la diversidad cultural existente pues como ha expresado Stephen Davies los “mundos del arte” son producto de culturas particulares con sus respectivas historias, por lo que existen tantos mundos como culturas<sup>174</sup>.

Comenzaremos por revisar uno de los fundamentos en la teoría de Danto: el primero y tal vez más importante es que para el autor es indispensable la noción de teoría para explicar el comportamiento artístico; así, un mundo del arte no es posible sin la existencia de una teoría que lo sustente con el fin de facilitar el reconocimiento y la tarea de discriminar el arte de lo que no lo es. Nos dice el filósofo: “no cualquiera podría tener conciencia de estar en el terreno del arte sin una teoría artística que se lo dijera, y parte de la razón de esto descansa en el hecho de que ese terreno artístico se constituye en artístico en virtud de las teorías artísticas”<sup>175</sup>.

Esto implicaría según María José León, en su análisis sobre el aparato teórico de Danto, “Decir que sólo hay arte si hay un mundo del arte es decir que el arte tiene una naturaleza teórica”<sup>176</sup>. Ante esta afirmación hemos intentado tomar partido diciendo

---

<sup>174</sup> Davies, Stephen (2000). « Non-Western Art and Art's Definition”, En *Theories of Art Today*. The University of Wisconsin Press, Edited by Noel Carroll, p. 211.

<sup>175</sup> Danto, Arthur (1964). “The Artworld”. Publicado originalmente en *Journal of philosophy*, 61 N° 19. Traducción: Inés Moreno. Corrección: Nicolás Olesker, p. 1. Documento electrónico disponible en: <http://es.scribd.com/doc/55496775/El-Mundo-Del-Arte-Arthur-Danto#scribd>

<sup>176</sup> Alcaraz León, María José (2006). “El mundo del arte”, en *La teoría del arte de Arthur Danto: De los objetos indiscernibles a los significados encamados*, Tesis, UM, p. 90. Documento electrónico disponible en: <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/10823/AlcarazLeon6de11.pdf?sequence=8>

que antes de hablar de teoría hablamos de comportamiento estético, motivo por el que asumimos una mirada contraria a la de Danto cuando dice: “Ver alguna cosa como arte requiere algo que el ojo no puede percibir –una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: Un mundo del arte”<sup>177</sup>. En consecuencia diríamos que el ojo sí puede advertir aquella atmósfera de teoría a la que alude Danto, sin embargo, luego de reconocerla, es preciso ahondar en ella para comprender y reafirmar que lo que allí sucede puede ser arte.

Ese conocimiento de orden cultural que complementa la tarea estética, es aquel que llamaremos teoría del arte siendo éste casi indiferenciable y además dependiente del “mundo del arte”, de modo que no puede referir a una concepción única o existencia de una teoría como la que Danto nos ofrece, en la que está de por medio la estética clásica como paradigma filosófico, terreno en el que tiene primacía el discurso que esconde tras de sí la condición letrada y alfabetizada propia de Occidente, y por extensión, un referente academicista ilustrado.

En contravía entendemos como teoría cualquier marco explicativo que reúna y justifique la producción artística según unos criterios de identificación cultural como son los valores sociales, políticos o religiosos, de una sociedad. Así, en un marco explicativo o “teoría” del arte, cabe tanto un discurso de orden analítico, como uno de orden mítico que, en el primer caso, se realiza por medio de la vía alfabetizada, mientras que el segundo, por el ejercicio de la memoria y la tradición oral; ambos dispositivos por los cuales se viven normas, saberes y tradiciones, equiparables y fundamentales para en la existencia de un “mundo del arte”.

Entonces vemos posible entender el concepto “mundo del arte” como una categoría abierta en la que caben distintas expresiones artísticas y culturales, una de ellas podría ser la teoría estética en el mundo del arte Occidental como recurso que, en Danto, tiene una función

---

<sup>177</sup> Danto, Arthur (1964). Op. Cit., p. 7. Documento electrónico disponible en: <http://es.scribd.com/doc/55496775/El-Mundo-Del-Arte-Arthur-Danto#scribd>

principalmente ontológica<sup>178</sup>, es decir, para justificar la emergencia de un tipo de arte, el del arte conceptual, pero que en nuestro caso, funge como explicación epistemológica, es decir, como muestra de la existencia de muchas de las expresiones y formas de concebir el mundo que conforman los distintos mundos del arte. En resumen, asumimos que “un “mundo del arte” puede entenderse como un conjunto de teorías, prácticas, creencias, reglas y roles que determinan qué se considera como arte en un determinado momento, así como el tipo de consideraciones valorativas que son pertinentes para juzgar una obra”<sup>179</sup>.

Puesto que hemos propuesto ya una mirada estética, esto es, que aborde las características materiales y expresivas de una obra, pero deseamos ahora entender las relaciones que éstas poseen con el mundo en el que se ven envueltas, apelamos a la teoría institucional del arte inaugurada por George Dickie, quien, retomando el concepto “mundo del arte” de la teoría de Danto, identifica los elementos constitutivos de dicho mundo y no, como explica en su ensayo “Institutional theory of art”, aquello que reside en la “candidatura de apreciación” (“candidacy for appreciation”<sup>180</sup>); esto es, los aspectos estéticos directamente involucrados en la composición de la obra, por ello Dickie aclara que

The general claim of the institutional theory is that if we stop looking for exhibited (easily noticed) characteristics of artworks such as representationality, emotional expressivity, and the others that the traditional theorists focused on, and instead look for characteristics that artworks have as a result of their relation to their cultural context, then we can find defining properties<sup>181</sup>.

La reflexión que hace el autor en la llamada teoría institucional del arte, como hemos visto anteriormente, pretende encontrar algunos principios dentro de aquello que hemos llamado “mundo del arte”. Nosotros coincidimos en que la estructura propuesta por Dickie puede

---

<sup>178</sup> Alcaraz León, María José (2006). “El mundo del arte”, en La teoría del arte de Arthur Danto: De los objetos indiscernibles a los significados encamados, Tesis, UM, p. 90. Documento electrónico disponible en: <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/10823/AlcarazLeon6de11.pdf?sequence=8>

<sup>179</sup> Ibid., p. 89.

<sup>180</sup> Dickie, George (2000). « Institutional Theory of Art ». En *Theories of Art Today*. The University of Wisconsin Press, Edited by Noel Carroll, p. 96.

<sup>181</sup> Ibid., p. 97. Trad. “La opinión general de la teoría institucional es que si paramos de mirar las características exhibidas (fácilmente identificables) de las obras de arte como representaciones, como expresiones emocionales y demás en las que los teóricos tradicionales se han enfocado, y al contrario, miramos las características que las obras tienen como resultado de su relación con su contexto cultural, entonces podemos encontrar propiedades definitorias”.

tener un margen de aplicación a “mundo(s) del arte” distintos de los pensados por Danto o el mismo Dickie. La lista que propone el autor resalta los factores centrales en una teoría institucional del arte que, a nuestro parecer, debe ser parte del análisis de un fenómeno artístico cualquiera. A saber:

1. Un artista es aquel que participa con conocimiento en la fabricación de una obra de arte.
2. Una obra de arte es un artefacto de una clase creado para ser presentado ante un público del mundo del arte.
3. Un público es un grupo de personas preparado en algún grado para entender el objeto que se les presenta.
4. El mundo del arte es la totalidad de sistemas del mundo del arte.
5. Un sistema del mundo del arte es un marco referencial para la presentación de un trabajo artístico por un artista a un público del mundo del arte<sup>182</sup>.

Para ser más precisos en la relación que queremos establecer, desarrollaremos los cinco puntos planteados en clave de la noción universal de “mundo(s) del arte”, esto es, intentando ver su aplicación a otros mundos distintos al del occidental.

En primera instancia asumimos que aunque la noción de artista no es válida para todas las culturas, en tanto especialista profesionalizado, sí existe un agente del arte, un sujeto creador que se proclama o que su comunidad le valora como tal por las facultades expresadas en la tarea de realizar obras de notable valor estético; de este modo, bajo el consenso cultural, adquiere la categoría de arte o cualquier otro vocablo destinado a tal designación. Esta tarea implica, como bien lo advierte Dickie, un conocimiento, principalmente técnico, al que se le suman otra serie de saberes que consideraremos de orden simbólico y que una vez más, residen en el ámbito cultural sobre el cual se artifica.

Como segundo elemento, establecemos que una obra de arte es, en la medida en que se presenta ante un público, afirmación que aceptamos siempre y cuando se amplíe la noción de público a cualquier grupo o comunidad que participa del llamado “mundo del arte”. El concepto de público podría merecer una crítica si sólo es entendido en una acepción mercantilista y espectacular del arte (como lo entendiera Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*) pues, a saber, no todas las sociedades mercantilizan con sus objetos de arte,

---

<sup>182</sup> Dickie, George. Op. Cit., p. 96.

aunque una buena parte de ellas lo haga como es el caso del arte de Occidente y en nuestro marco de estudio, la artesanía indígena. Lo rescatable de esta condicionante es que para que una obra de arte adquiera sentido como tal, debe presentarse ante un conglomerado de entidades observantes que aprecie o experimente su valor estético y cultural, así pues, no será una obra de arte aquella que quede restringida a los ojos de cualquier otro que pueda evaluarla.

Es de notarse que en determinadas sociedades tribales el arte se vive de manera comunitaria y cotidiana, de manera que el arte puede ser realizado o experimentado indistintamente en la vida social: sea por medio de cantos, el adorno de los cuerpos o los trajes, la fabricación de utensilios rituales, entre otros. La división y especialización de las actividades en las sociedades no occidentales es menos marcada y en ocasiones nula, de tal manera que la vida artística es de orden pública y comunal.

En el tercer punto rescatamos lo dicho anteriormente, pues si nos referimos al mundo religioso, seguramente serán aquellos especializados y con poder sobre éste los encargados de manipular y controlar expresiones artísticas destinadas específicamente para el espacio ritual. De igual manera, pintar o diseñar una vasija, así como bordar un tejido o danzar, implica tener una consciencia de la complejidad técnica, así como del significado que se pone en juego al momento de producir tales objetos o situaciones para que tengan un remarcado valor apreciativo.

Como cuarto aspecto, estamos de acuerdo con la idea de que el “mundo del arte” es la totalidad de los sistemas que corresponden a dicho mundo y que podrían ser de diversa índole, como lo son: un sistema técnico, uno moral, uno político, uno estético, uno simbólico, entre otros, sin caer en la idea de que son sistemas independientes de un sistema social al que también deben suscribirse y con el que comparten estrechas relaciones. Es por ello que el acontecimiento artístico se ve reforzado y complementado con los demás sistemas.

Finalmente, el quinto elemento de la lista es uno de los motivos por los cuales llamamos a este esquema teoría institucional del arte. Con esto nos referimos a la existencia de una institución a través de la cual se legitima, pero sobre todo, a través de la cual adquiere sentido la práctica artística. Con ello no pretendemos establecer que en el caso de Occidente, la institución del arte es únicamente la academia, el mercado o los museos, sino que es resultado de una serie de vínculos que a manera de rompecabezas fundamentan una institución general o en pocas palabras, es la institución social integral, con espacios destinados a la producción y difusión, a la que entenderemos por Institución del arte. Esto bajo la sospecha de que en el “mundo del arte” occidental las instituciones sean cuerpos cerrados; pues vemos cómo el arte cada vez más se encuentra permeado por formas de socialidad fuera del museo y la academia.

De tal manera, las instituciones oficiales en sociedades no occidentales, aluden a la misma complejidad de relaciones sociales. Podría referirse, en un sentido, al sistema mundo que es el mito y el rito, por mencionar una dimensión, como también podríamos referirnos a una conexión con un sistema de la política e incluso de la economía. Así cada grupo social condiciona, según sus valores y creencias, un “mundo del arte” que a través del tiempo se institucionaliza.

En consecuencia, encontramos conveniente para finalizar la siguiente afirmación de Dickie quien opina que: “El problema es encontrar las propiedades que definen una obra en relación a su cultura y caracterizarla correctamente”<sup>183</sup>. Tarea que sólo es posible en la medida en que nos comprometamos con un trabajo de estudio particular y profundo en lo que concierne a las relaciones culturales que determinan un grupo humano. En consecuencia, a continuación ofreceremos un esquema que ofrece una síntesis de análisis que compete tanto a la dimensión estética como a una de orden contextual o como hemos intentado reformular, propia de cualquier “mundo del arte” con el que nos interese dialogar.

---

<sup>183</sup> *Ibíd.*, p. 98.

## 5. La propuesta

En su libro, *El instinto del arte*, el filósofo estadounidense Denis Dutton revisa una estética y teoría del arte de corte darwinista. Ante este presupuesto, Dutton se encarga de elaborar una lista, en la que se resumen aquellas características que son transculturales en el arte y la estética para un óptimo reconocimiento y análisis de un fenómeno artístico de cualquier sociedad. El propósito del autor resulta ambicioso pero fundamental en nuestra tarea de defender y apostar por una suerte de metodología o modo de proceder ante el problema de cómo acceder ante formas de arte poco conocidas a ojos de Occidente.

Procedemos entonces al análisis de sus doce fundamentos universales para la creación y experiencia artística con sus respectivas excepciones y aclaraciones las cuales, reunidas en un objeto o actividad humana darían como resultado una alta probabilidad de encontrarnos ante un fenómeno artístico.

### **5. 1 Doce universales del arte de Denis Dutton. Revisión, crítica y ampliación de su teoría.**

Consideramos que el trabajo de Dutton es primordial dentro de nuestras reflexiones, pues es uno de los intentos con mayores logros al ofrecernos un esquema amplio de características del comportamiento artístico que podrían ser tenidos en cuenta para un análisis detallado de cualquier fenómeno del arte universal.

Con el mismo afán de aportar en esa opinión suya, de construir un nuevo concepto universal de arte en el que se incluyan los géneros cultivados por las poblaciones étnicas en los cinco continentes, ofrecemos algunos comentarios importantes sobre determinadas características que parecieran, no poder escapar del filtro de la filosofía occidental del arte y que pudieran, en su planteamiento, ser más abarcantes. No por ello dejamos de enaltecer la odisea emprendida por Dutton, de la que, en este trabajo, recogemos sus frutos.

### 5.1.1 Placer directo

Dutton comienza por definir una de las características transversales de la experiencia artística en todas las culturas. Aunque el autor no realice su lista de forma jerárquica, nosotros sin duda, le daríamos a esta dimensión uno de los primeros lugares de la lista, por no decir, de forma tajante, que el primero. El filósofo del arte explica que

el disfrute de la belleza artística suele provenir de distintas capas de placer distinguibles entre sí que se experimentan simultáneamente o con una gran proximidad. Estas experiencias superpuestas ganan en efectividad cuando los placeres separables se relacionan de un modo coherente entre sí o interactúan<sup>184</sup>.

Su definición coincide con el tema que hemos venido tratando en el curso del capítulo dos en el que la experiencia primaria del arte, la estética, es la que nos introduce por medio de nuestras facultades perceptivas y cognitivas al reconocimiento de los mecanismos descritos por V. S. Ramachandran en el proceso de creación y apreciación de una obra. Ahora bien, recordemos que a pesar de que Dutton nos habla de placer, esta cualidad puede ser una entre tantas que la obra suscite en el espectador, de manera que advertimos 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 uno de los pilares a través de los cuales el arte capta y refuerza la atención del público.

Importante recordar también que cuando hablamos de placer, no necesariamente nos encontramos frente al problema de la belleza formal, material, pues el goce ante una pieza artística puede provenir también de la resolución de complejos procesos intelectuales o, de retar las convenciones de la percepción estética incursionando ya no en las clásicas imágenes bellas, sino en aquellas aterradoras, feas o inusuales, así lo reconoce Ramachandran cuando habla del punto de la lógica bayesiana de la percepción<sup>185</sup>.

---

<sup>184</sup> Dutton, Denis (2010). *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Editorial PAIDÓS, p. 80.

<sup>185</sup> V. S. Ramachandran y William Hirstein (1999). "The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience". *Journal of Consciousness Studies*, 6, No. 6-7, pp. 15–51. Documento electrónico disponible en: [www.imprint.co.uk/rama](http://www.imprint.co.uk/rama), p. 30. Sobre la lógica bayesiana de la percepción nos dice el autor que: "Entonces si un artista está intentando satisfacer el ojo, él debería también evadir coincidencias (...). Aún debe ser prudente en decir esto pues ocasionalmente –dada la naturaleza perversa del arte y los artistas–. Un efecto placentero puede ser producido al *violar* este principio en vez de adherirse al mismo".

### 5.1.2 Habilidad y virtuosismo

Es preciso mencionar que 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 éstas habilidades hacen parte de una especialización que por lo general, es de orden técnico, motivo por el que insistimos que ésta es una de las dimensiones estéticas que se juegan en cualquier intento de obra artística; al respecto Dutton dice que, “En algunas sociedades, estas habilidades se asimilan a una tradición del aprendizaje, y en otras pueden adquirirse de forma innata si alguien considera que se da “maña” para ellas”<sup>186</sup>.

En esta discusión Ellen Dissanyake considera valiosa la lista de Dutton aunque pone en evidencia la dificultad de los conceptos establecidos por el autor, pues muchos de ellos aplican no solo para el arte sino para la vida cotidiana. Por tal razón la autora insiste y nosotros a su vez, en su propuesta conceptual a propósito de la habilidad y el virtuosismo resumidos en un solo concepto, el de “hacer especial”.

La autora nos explica entonces cómo éste comportamiento no se restringe de manera tajante a la noción de belleza y alarde, sino que éstos son ingredientes que deben sumarse a otros como la destreza y el alto costo, todos ellos estímulos para el reconocimiento de una actividad extraordinaria como es el arte<sup>187</sup>. Recordemos que entre los ingredientes del “hacer especial” para Dissanayake, entre los más destacables es el de la técnica, entendida como debido proceso para la exitosa realización de cualquier actividad artística y que adquiere preponderancia en el arte precisamente porque demuestra habilidad en quien lo realiza.

Al respecto encontramos el caso particular de Occidente, que no sólo se ha encargado de crear y legitimar determinadas técnicas artísticas, sino que su singular Historia del arte

---

<sup>186</sup> Dutton, Denis (2010). *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Editorial PAIDÓS, p. 80.

<sup>187</sup> Dissanayake, Ellen (2008). « The arts after Darwin: does art have an origin and adaptative function? » In Zijlmans, K. & van Damme, W. *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, pp. 241-263. Amsterdam: Valiz., p. 15.

funciona en la medida en que dichas técnicas y contenidos, son puestos constantemente en tela de juicio, dando paso así a una suerte de tradición de la ruptura dentro de los cánones del arte, que también es un método efectivo de innovación en favor de la experiencia y percepción estética del espectador.

### 5.1.3 Estilo

La noción de estilo desde la estética clásica ha estado asociada a la figura del genio o de la individualidad expresiva, conceptos que discutiremos párrafos más adelante. 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 por lo general, son los que permiten la transformación y cambio de un paradigma estilístico a otro. De tal modo, aunque el estilo puede ser estable, goza de estarse nutriendo de otros referentes y readaptándose a los necesarios cambios de una sociedad.

Por su parte, la definición de Dutton se resume en que

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 (...) Un estilo puede ser el resultado de una cultura o de una familia, o ser el invento de una persona; los cambios de estilo implican una apropiación y una alteración repentina, así como una evolución lenta<sup>188</sup>.

Así, desde una mirada de corte socio histórico nos interesa enfatizar una versión en la que, aunque el estilo pueda ser una manifestación personal, puesto que lo ejerce o instaura un individuo, también puede suceder gracias a una colectividad como es el caso de las vanguardias europeas, así como de las tribus indígenas, en donde se plantean una serie de directrices que vehiculan un contenido determinado, motivo por el que se hace regular el uso de ciertos motivos expresivos.

---

<sup>188</sup> Dutton, Denis (2010). *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Editorial PAIDÓS, p. 81.

### 5.1.4 Novedad y creatividad

Dutton dice que “El arte se valora y se alaba por su novedad, creatividad, originalidad y capacidad de sorprender al público”<sup>189</sup> pues estos son recursos para potenciar las cualidades expresivas de una obra. Sin embargo, debemos proclamarnos ante la afirmación que le sucede a la aseveración anterior: “La creatividad y la novedad son un espacio de individualidad o de genio artístico, y se refieren a ese aspecto del arte que no está regido por normas ni rutinas”<sup>190</sup>.

Esta segunda definición de creatividad que nos ofrece Dutton parece seguir anclada en las consideraciones occidentales del arte, en las que es de gran importancia la noción de genio e individualidad porque en ellas reside la figura del artista como elegido, como representante exclusivo de un conocimiento cultural designado a unos pocos. Aunque de corte decimonónica, dicha frase pareciera no estar tan alejada de nuestra realidad, una en la que se sigue viendo al artista como un ser privilegiado dentro de la sociedad.

Recordemos por otro lado, que 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 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 debemos ser tajantes con esta visión.

Así que ante una serie de obras de cualquier tribu, buscar un distintivo individual puede ser difícil además de inocuo; Moravcsik así lo sostiene: “In some contexts the artist is typically anonymous, and in some individual and collective artistic production is not marked”<sup>191</sup>, aunque como dice Dutton, tampoco es que resulte improbable y mucho menos negativo,

---

<sup>189</sup> Ibid., p. 82

<sup>190</sup> Ídem.

<sup>191</sup> Moravcsik, Julius (1993). « Why philosophy of art in a cross-cultural perspective? » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts (Summer), pp. 425-435, p. 433. Trad. “En algunos contextos el artista es típicamente anónimo y en algunas producciones artísticas individuales y colectivas no se encuentra demarcado”.

aquella expresión “individual” cuando es útil a las necesidades de la comunidad, podría a ser proclamada como parte del patrimonio colectivo e instaurado como herramienta de uso comunal por su valor y eficacia en la tarea de refuerzo de una tarea social como lo es la artística.

A pesar de la visión occidental del arte en la que prima la figura social del artista, no podemos perder de vista que es a través de éste que, a su vez, se instauran y consolidan valores colectivos; de aquí su valor como generadores de herramientas para la cohesión social, argumento que como mencionamos alude a una de las hipótesis causales del arte; según Dissanayake, la adaptativa: “Reinforcing sociality: the arts enhance cooperation and contribute to social cohesion and continuity”<sup>192</sup>.

### 5.1.5 Crítica

Ante la noción de crítica, en función de una mirada transcultural del concepto, debemos repensar su acepción clásica en la que ésta es una tarea exclusiva de un público especializado y entrenado en la materia artística. En tanto, Dutton entiende que “Allí donde se encuentren las formas artísticas, existen junto a una especie de lenguaje crítico sobre el juicio y la apreciación que puede ser sencillo, o la mayoría de las veces más complejo”<sup>193</sup>.

Cuando el autor dice que existe “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 artístico. De tal modo consideraremos que la noción de crítica es un concepto demasiado elaborado y pretencioso a la luz de un área profesionalizada que no aparece representada en todos los grupos humanos y que podría llevarnos a creer fervientemente en el siguiente comentario de Dutton: “Los antropólogos han comentado una y otra vez su desarrollo rudimentario, o

---

<sup>192</sup> Dissanayake, Ellen (2008). « The arts after Darwin: does art have an origin and adaptative function? » In Zijlmans, K. & van Damme, W. *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, pp. 241-263. Amsterdam: Valiz, p. 9. Trad. “Refuerzo de la socialidad: las artes realzan la cooperación y contribuyen a la cohesión y continuidad social”.

<sup>193</sup> Dutton, Denis (2010). *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Editorial PAIDÓS, p. 83.

bien su no existencia, en pequeñas sociedades no alfabetizadas”<sup>194</sup>. Por lo tanto abogaremos por el uso de una noción más amplia como lo es un “juicio de valor” o “valor estético” asociado a la tarea sensible del espectador que es capaz de emitir una calificación casi inmediata ante determinada experiencia estética.

### 5.1.6 Representación

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 –no tanto la representación en sí misma- y el placer por el contenido o tema representado<sup>195</sup>. Partiendo del consenso de que el arte tiene sus orígenes en la tarea representacional debemos recordar que uno de los recursos con el que occidente ha tenido una historia recurrente es el la imitación –una de sus muestras más logradas es el hiperrealismo-. A pesar de esta circunstancia, debemos tener en cuenta que en la tarea de re-presentar, o volver a presentar el mundo, existen otras vías de acceso a la que se han hecho con cierta frecuencia las comunidades indígenas y son más comunes con aquellas empleadas por nuestros ancestros paleolíticos: me refiero al trabajo pictórico abstracto y de orden simbólico.

Julius Moravcsik aporta a la discusión de éste problema cuando advierte lo siguiente:

Representation is an achievement and we can succeed to a greater or lesser degree. Thus it has to be viewed in the context of different skill levels, available techniques, and technological means. What might count as a representational work of art in one context of available skill and technique as not meeting minimal standards. We also need to consider culture-dependent conventions<sup>196</sup>.

---

<sup>194</sup> Ídem.

<sup>195</sup> Op. Cit., p. 84.

<sup>196</sup> Moravcsik, Julius (1993). « Why philosophy of art in a cross-cultural perspective? » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts (Summer), pp. 425-435, p. 433. Documento electrónico disponible en:<http://www.jstor.org/stable/431514> Trad. “La representación es un logro y podemos tener éxito en mayor o menor grado. Por tanto debe ser visto 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”.

Por ello es pertinente reconocer como valiosos los medios de representación adoptados por cada una de las sociedades que queremos abordar desde su trabajo artístico, para no intentar menospreciar y por ende entender fuera de contexto los procesos de evolución de cada una de los medios y modos para representar.

### 5.1.7 Foco especial

Como ya hemos mencionando en los capítulos anteriores, tomamos de Ellen Dissanayake el concepto de “hacer especial” como uno de los recursos a través de los cuales identificamos 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, parafraseándola dice:

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, y que debe apreciarse como algo fuera de la corriente mundana de experiencia y actividad.<sup>197</sup>

Posteriormente nos recuerda que el “hacer especial” o “foco especial” de una obra está dado también por el contexto en el que éste es presentado: “No obstante, el marco de la presentación no es el único factor que nos induce a crear una sensación de “especialidad”: forma parte de la naturaleza del arte exigir una atención especial”<sup>198</sup>, argumento que nos pone ante la mirada universalista que ya hemos sugerido en el apartado sobre la noción institucionalista del arte, en la que, como sucede con el arte contemporáneo, ante la dificultad de aseverar que estamos frente a una pieza de arte sólo nos queda remitirnos a las relaciones, en este caso del “mundo del arte” para entender el foco especial que porta una obra.

---

<sup>197</sup> Dutton, Denis (2010). *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Editorial PAIDÓS, p. 84.

<sup>198</sup> Idem.

### 5.1.8 Individualidad expresiva

El argumento central de Dutton sobre este tema es que la individualidad expresiva aparece de manera transcultural. A pesar de que el autor sostiene fervientemente esta tesis, hemos dicho que tal aspecto no sucede obligatoriamente en todas las sociedades. Esto no significa tampoco que las sociedades tribales no reconozcan cuando alguno de los individuos se expresa de forma singular, pues es claro, como hemos anticipado, que en todas las sociedades se expresa la habilidad y virtuosismo que puede ser expresión de un individuo mejor dotado para la realización de algunas actividades. La individualidad artística parece entonces inevitable:

Incluso en las culturas que producen lo que a los forasteros les parece una manifestación artística más impersonal, la individualidad, cuando se compara con un acto de ejecución competente, puede ser un foco de atención y de evaluación. La afirmación de que la individualidad artística es una construcción occidental que no se encuentra en las culturas tribales y no occidentales se ha aceptado sin reservas, aunque es absolutamente falsa<sup>199</sup>.

A pesar de la salvedad que hace Dutton respecto a la posibilidad de encontrar individualidades expresivas, es pertinente no dejar pasar la idea de que cuando hablamos de sociedades tribales, el factor tradicional y comunitario de la expresión artística es determinante, pues éste sirve como refuerzo de lazos sociales e identitarios; así lo reconoce Dissanyake: “In pre-modern societies: Originality and creativity, so important in Western arts, are often discouraged (Aiken and Coe 2004, Coe 2003)”<sup>200</sup>. Un claro ejemplo es el siguiente: “In traditional societies, an entire group may make the art and join in its performance. As Chernoff (1979, p. 21) says, “[t]he most fundamental aesthetic in Africa [is that] without participation, there is no meaning”<sup>201</sup>.

---

<sup>199</sup> Ídem.

<sup>200</sup> Dissanayake, Ellen (2008). « The arts after Darwin: does art have an origin and adaptative function? » In Zijlmans, K.. & van Damme, W. *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, pp. 241-263. Amsterdam: Valiz, p. 111. Trad. “En sociedades pre-modernas : originalidad y creatividad, tan importante en las artes occidentales, son por lo general rechazadas (Aiken and Coe 2004, Coe 2003)”.

<sup>201</sup> Ídem. Trad. “En sociedades pre-modernas: originalidad y creatividad, tan importante en las artes occidentales, son por lo general rechazadas (Aiken and Coe 2004, Coe 2003)”.

### 5.1.9 Saturación emocional

La experiencia de las obras de arte está repleta de emoción, aunque ésta se manifiesta de muy diversas maneras. Las más comunes, estudiadas desde la psicología empírica define siete tipos básicos de emoción: miedo, alegría, tristeza, ira, desagrado, desprecio y sorpresa, dice Dutton. Para el caso del arte es necesario hacer una distinción entre la emoción que me provoca una obra, esto es la habilidad de fundirse con la obra emocionalmente, y las emociones que aparecen representadas, estas son las que se manifiestan como contenido de la obra<sup>202</sup>.

Esta aseveración se ve además matizada y condicionada por la siguiente idea de Moravcsik “Determining the spread of different expressions for different emotions is made a difficult by the fact that in different cultures there may be different conventions for expressing an emotion”<sup>203</sup>. Es interesante esta precisión porque pareciera estar en contravía con la propuesta de Ramachandran, a propósito de una suerte de convencionalismo sobre las propiedades expresivas en el arte que podrían llevarnos a tener una expresión o emoción determinada.

Ante esta situación resolvemos que, aunque es cierto que nuestras facultades sensibles pasan por el tamiz de la cultura, los recursos propuestos por Ramachandran serían el sustrato sobre el cual se explotan cualidades expresivas más adecuadas según las creencias y visiones de mundo de cada comunidad. Y no por dicha diferencia cultural, éstos dejarían de llamar nuestra atención; como hemos establecido anteriormente, la novedad o distinción, radica en la predilección de determinadas formas, colores, texturas por razones ambientales y segundo por razones de orden cultural e “institucional”, a través de los cuales se modulan los gustos de cualquier grupo humano.

---

<sup>202</sup> Dutton, Denis. *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Editorial PAIDÓS, 2010, p. 86.

<sup>203</sup> Moravcsik, Julius. « Why philosophy of art in a cross-cultural perspective? ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts (Summer, 1993), pp. 425-435, p. 433.

### **5.1.10 Desafío intelectual**

Este fundamento ya lo hemos explorado con alguna profundidad mediante los estudios de neuroestética realizados por Ramachandran, decantados en sus ocho leyes sobre la experiencia estética. En palabras de Dutton, el argumento aparece así:

Las obras de arte tienden a diseñarse de un modo que utilicen una variedad de capacidades humanas perceptivas e intelectuales en todo su esplendor; de hecho, las mejores obras van más allá de los límites de lo común. El ejercicio entero de las aptitudes mentales es en sí mismo una fuente de placer estético<sup>204</sup>.

### **5.1.11 Las tradiciones y las instituciones del arte**

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. “Tal como explica el filósofo Jerrold Levinson, las obras de arte obtienen su identidad por el modo en que se hallan en las tradiciones históricas”<sup>205</sup>, idea que corroboran, Arthur Danto, en la exposición de su “Artworld” y George Dickie en su teoría institucional del arte. En este sentido “las obras de arte extraen su significado por el hecho de producirse en un mundo del arte o en lo que básicamente son unas instituciones artísticas que también son construcciones sociales”<sup>206</sup>.

### **5.1.12 Experiencia imaginativa**

Esta última característica de la lista de Dutton puede ser una de las más problemáticas desde la perspectiva en la que el autor la plantea. El argumento se presenta del siguiente modo: dice en primera instancia, “quizá la característica más importante de esta lista, es la consideración de que los objetos de arte ofrecen esencialmente una experiencia imaginativa

---

<sup>204</sup> Dutton, Denis (2010). *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Editorial PAIDÓS, p. 87.

<sup>205</sup> *Ibíd.*, p. 88.

<sup>206</sup> *Ídem.*

tanto para los productores como para el público”<sup>207</sup>, idea con la que podemos estar perfectamente de acuerdo. En seguida, partiendo del supuesto imaginativo del arte 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 una apreciación sometida a lo que el autor ha llamado contemplación desinteresada<sup>208</sup>.

Inmediatamente la reflexión de Dutton toma un camino poco adecuado en su intención primera de ofrecer un corpus de fundamentos que permitieran una apreciación transcultural del arte. Tal vez, sea éste el último y el más problemático de toda la lista porque la discusión sobre la condición utilitaria del arte, frente a la versión de la “contemplación desinteresada” kantiana ha sido debatida y criticada insistentemente desde varias perspectivas.

Uno de los detractores ha sido ampliamente citado en el presente trabajo, Stephen Davies, quien le dedica un apartado de su libro *The Artful Species* a la discusión. Resumo en la siguiente cita su perspectiva:

Indeed, some art’s most sublime achievements are displayed in pieces that reconcile the highest aesthetic qualities of design and display with a demand for the economical and efficient realization of functions that go with significant constraints on what is workable (...) So I disagree with the aesthetician Denis Dutton who identifies as a hallmark of art that it invites “disinterested attention that separates its appreciation from practical concerns”<sup>209</sup>.

En este sentido la diferencia entre el arte contemplativo en occidente –concepción heredada principalmente de las teorías estéticas de Kant- y el arte práctico en la mayoría de las sociedades no-occidentales es crucial, pues lo que revela aún buena parte del arte europeo es su inminente filiación a una tarea religiosa, política o económica, motivo por el que podríamos decir que una parte importante de la producción artística mundial está basada en una condición principalmente utilitaria.

---

<sup>207</sup> Ídem.

<sup>208</sup> Ídem.

<sup>209</sup> Davies, Stephen (2014). *The Artfull Species. Aesthetics, Art and Evolution*. OXFORD Univesity Press, p. 26. Trad. “En efecto, algunos de los logros más sublimes se manifiestan en piezas que reconcilian las más altas cualidades estéticas en diseño y expresión con una demanda económica así como una eficiente realización de las funciones de acuerdo a las restricciones de lo que es realizable (...) Entonces estoy en desacuerdo con el esteta Denis Dutton quien identifica como sello del arte que éste invita ‘una atención desinteresada que separa su apreciación de las lides prácticas’”.

De manera que la distinción utilitario- no utilitario solo revela una faceta más del arte occidental que desde hace unos cuantos años (si lo vemos a la luz de una historia del arte que traza su línea desde el arte del Paleolítico superior hasta nuestros días) se encuentra en boga, pues antes del siglo XVIII la mayor, si no es que la totalidad de la producción de arte europea estaba a disposición de la iglesia o la política.

Así lo revela también el arte no-occidental que Davies profundiza en relación a la discusión sobre la contemplación en el arte. En su ensayo “Non-Western Art and Art's Definition”, vuelve a pronunciarse al respecto donde sostiene:

The crucial claim is that, even if non-Western artists' carvings are utilitarian and not created for "distanced" contemplation, those artists (and other members of their culture) are vitally concerned with the aesthetic nature of what is produced. Their work involves achievements that are aesthetic in character. It is appreciated within the culture in light of these, and it is valued for displaying them. As Dutton puts it, art involves accomplishment; it displays persistent intelligence and directedness in realizing aesthetic goals<sup>210</sup>.

En pocas palabras y haciendo justicia a la función adaptativa del arte que defiende Dutton, Davies, Dissanayake y Julius Moravcsik debemos entender que la actividad artística se encuentra íntimamente relacionada con las dimensiones vitales y por ello prácticas de la vida del ser humano, así nos lo hace ver éste último autor quien dice que partiendo de un interés social éste nos lleva inevitablemente a sus vínculos con su dimensión utilitaria y funcional<sup>211</sup>.

De tal manera, la lista propuesta debería ser, más que un esquema dogmático, una guía para poder referirnos con minucia y detalle ante objetos o actividades realizados por el ser

---

<sup>210</sup> Davies, Stephen (2000). « Non-Western Art and Art's Definition », En *Theories of Art Today*. The University of Wisconsin Press, Edited by Noel Carroll, p.207. Trad. El llamado crucial es que, si bien las tallas de los artistas no-occidentales son utilitarias y no creadas para una “contemplación desinteresada”, aquellos artistas (y otros miembros de su cultura) se encuentran vitalmente preocupados por la naturaleza estética de lo que es producido. Su trabajo envuelve logros que son estéticos en su tipo. Es apreciado al interior de las comunidades a la luz de este hecho y es valorado por expresarlos. Como Dutton lo demuestra, el arte envuelve un logro; expresa una insistente inteligencia y dirección en la realización de dichos logros estéticos.

<sup>211</sup> Moravcsik, Julius (1993). « Why philosophy of art in a cross-cultural perspective? ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts (Summer), pp. 425-435, p. 434.

humano para acometer un análisis justo, sin anteponer calificativos o categorías que pudieran alejarnos de una comprensión sesuda ante fenómenos de nuestro interés. Así terminamos advirtiendo que, la lista puede ser complementada o criticada en la medida si bien, en que sea útil a una comprensión transcultural del arte así como de la suma de fundamentos del hacer estético y artístico en el ser humano, es; por otra parte, una guía preceptiva de gran ayuda para que el aprendiz, el degustador y el artista cimenten y consensen sus opiniones estéticas.

## CONCLUSIONES

El concepto artesanía, tanto como el de arte popular, dadas sus acepciones amplias y vagamente definidas demuestran un tratamiento poco riguroso y despreocupado por parte de los teóricos del arte -en un intento por explicar desde una perspectiva histórica y teórica- qué ha sucedido con la evolución de las prácticas artísticas de los grupos originarios de América, de quienes la última noticia que tuvimos en materia artística (según los manuales de arte latinoamericano así como en los museos de etnohistoria), el legado de arte precolombino del que naciones enteras como la mexicana, la peruana, la boliviana, entre otras, se precian.

En este análisis los conceptos de artesanía indígena o arte popular son los únicos que salen a la luz para hablar de la actualidad de las prácticas artísticas que realizan los individuos dentro y fuera de sus comunidades aborígenes y mestizas. La primera definición de artesanía, de forma general refiere a los productos culturales -manuales o industriales-, realizados por artesanos, una clase de trabajadores que van desde el ama de casa, el campesino hasta los indígenas comunales; la segunda, en referencia al arte popular, se define como el arte realizado por las minorías étnicas de un país.

Como vemos, ni el concepto de artesanía, ni el de arte popular son estrictos ni suficientes en el estudio que aquí nos interesa. Por ello, cuando nos referimos al tema, no hablamos de forma llana de artesanía ni de arte popular por ser términos demasiado amplios que no ofrecen una caracterización de lo que por un lado podría ser la artesanía acotada a una población que la realiza, como la indígena, y que además, bajo nuestro escrutinio, en algunas ocasiones roza lo artístico más que lo artesanal.

Por consecuencia, afirmamos que además de hacer artesanía indígena, dichas comunidades también hacen arte indiscriminadamente, lo cual debe ser motivo de un proyecto de investigación que rebasa el que nosotros hemos realizado, pero de antemano nos pronunciamos por no utilizar el calificativo de artesanal a cualquiera de sus creaciones. De tal modo, si quisiéramos replantear de forma crítica el concepto, podríamos resumir que la artesanía indígena es una práctica cultural que se caracteriza por la fabricación de productos estéticos venidos a menos en su expresión artística y/o su apreciación estética, por el lugar

que ocupan sus realizadores en el sistema de producción económica y cultural de América Latina.

En esta línea, asumimos que la noción de artesanía es insuficiente para hablar de legítimos comportamientos artísticos y estéticos que son realizados en el presente por las comunidades indígenas del extenso territorio americano y que además de ser necesario que se les restituya al concepto de arte y al mundo de las artes, precisan de una revisión actualizada ya que, como cualquier práctica artística, presenta una evolución en el curso del tiempo, siendo importante el reconocimiento de sus transformaciones e interacciones con el mundo occidental para evitar así la versión anquilosada y muchas veces alejada de la realidad que nos presentan los museos de arte étnico o de arte popular.

En la reconsideración del empleo de conceptos como estética y arte para hablar de determinados fenómenos de esta índole en el marco de las comunidades indígenas de América, reconocemos la imposibilidad de asumir el significado que tradicionalmente emplea la filosofía estética para hablar del arte de Occidente, por lo que proponemos una reformulación de los mismos. A efectos de esta redefinición, nos embarcamos en el diálogo con la biología en sus ramas de estudio sobre el arte: la estética evolucionista o la también llamada ciencia estética, pues nos ofrece un panorama de estudio en el que estética y arte son conceptos plausibles de ser empleados de manera transcultural, esto es, que son aplicables en un análisis del arte universal.

Bajo el intento de este nuevo marco teórico, las directrices para acercarnos y comprender formas de arte más allá de nuestros referentes y sesgos culturales pasa por el reconocimiento de la estética y el arte como parte de nuestra constitución como seres humanos biológicos y culturales. Así, definimos estética, como una facultad humana que incluye lo sensible e intelectual empleada en la apreciación y creación de fenómenos artísticos. Esta definición tiene dos cláusulas inseparables que son: el fundamento transcultural de este término, es decir, todo individuo correspondiente a la especie humana posee la capacidad orgánica de sentir; segundo, como ser estético capacitado para experimentar y calificar una obra de arte de cualquier época y cultura que explore principalmente formas expresivas sensibles.

La consideración biológica sobre la estética evita entonces ideas o prescripciones heteronómicas como la de gusto o lo bello como respuesta a convenciones sociales y económicas (sino como facultades humanas), así tampoco a una definición que vincula la estética con un trabajo de orden académico y teórico. Con esto me refiero a que la estética evolucionista pone énfasis en el carácter sensible del arte más que en su construcción cultista o institucional. Con ello, nos distanciamos de las nociones ilustradas de arte, que concebían la estética como una disciplina destinada a explicar y dar validez al arte.

Dada la universalidad en la que este sistema perceptual opera y se manifiesta, hemos llegado a la conclusión de que cualquier individuo podría acercarse positivamente a una obra, con esto me refiero a la capacidad de reconocer en ella recursos expresivos que puedan denotar un trabajo artístico y que hemos llamado en éste trabajo, el reconocimiento de un “hacer especial” o extraordinario, factor que abrirá el espectro de acercamiento e introducción a cualquier “mundo del arte” para así continuar en la tarea de comprensión del fenómeno artístico en cuestión.

El arte, por su parte, será definido por nosotros como un comportamiento que asume reglas y propiedades expresivas condicionadas culturalmente, para la creación de objetos y actividades extraordinarias de orden representacional o simbólico, que afectan primordialmente la sensibilidad humana. En este punto entendemos que aunque la facultad estética funja como ese “shock” sensible ante el cual reparamos en la importancia de una actividad u objeto, esta sólo adquiere sentido social a la sombra de la cultura que institucionaliza determinadas formas de expresión y comprensión del arte.

Advertimos ante esta definición que la teoría gen-cultura, o teoría coevolutiva nos permite integrar estos dos aspectos de la producción artística en miras a ofrecer un valor singular, tan importante y determinante como el factor biológico en la explicación de nuestros comportamientos. Esta teoría funciona como bisagra para introducir el concepto de Arthur Danto, “mundo del arte”, y poder afirmar no sólo que todas las culturas poseen un mundo del arte específico que se construye bajo un entendido que hemos resumido en cinco instancias universales tomadas de la teoría institucional del arte de George Dickie, sino que entonces, es posible hablar de “mundos del arte”.

“Mundo del arte” es entendido como un conjunto de teorías, (que hemos aclarado ya que no tienen necesariamente que ver con la noción ilustrada y letrada de discurso sino que puede ser otro sistema de legitimación como el mito, la memoria colectiva o la tradición oral), de prácticas (pues además de los formatos de expresión artística clásica como pintura, escultura, música, literatura, teatro, podemos sumar, los tejidos, el ornamento corporal, las danzas rituales, la llamada oralitura, entre muchos otros), creencias (sean científicas o religiosas), reglas (políticas o culturales) y roles (dónde, quiénes, cómo) que determinan qué se considera como arte en un momento histórico específico, así como las consideraciones valorativas que son pertinentes para juzgar una obra; definición que María José Alcaraz León hace, en su lectura de Danto, ampliada y reconstruida en su acepción transcultural por nosotros.

Vale acotar y reforzar como una de nuestras conclusiones, que no aceptamos la idea de que el concepto “arte” ha de ser obligatorio para la existencia del comportamiento, así podríamos incluso no encontrar el concepto pero sí la práctica, o encontrar homólogos como el concepto de *rasa* en India, y no por ello dejaremos de hablar en un sustrato común del comportamiento artístico, partiendo una vez más, de un entramado de condiciones que se restringen a la especie humana. Reforzamos la idea de que la actividad artística aparece como la consolidación, en un ambiente particular, del comportamiento estético, motivo por el que mucho antes de aplicar al arte una definición o concepto, recurrimos a la intuición pre-teórica que, en correspondencia con el concepto “Openess” ofrecido por Gregory Currie, permitirá la aparición de una empatía hacia el arte de otras latitudes. Nos interesa, por ello, de fondo, la dimensión del comportamiento artificador antes que las categorías que lo nombran, pues es allí, en la palabra, donde se ejercen determinantes relaciones de poder.

A modo de síntesis entre el comportamiento biológico y cultural creemos que estética y arte se funden en un esquema de análisis explorados gracias a la lista de característica que nos ha ofrecido el filósofo Denis Dutton; sus doce aspectos sobre la universalidad del arte se hacen pertinentes sirviendo así como pauta metodológica para que, ante la duda de afirmar que estamos frente a una obra de arte, podamos someterla a escrutinio de una serie de consignas que revelan aquellos motivos recurrentes en la artificación humana.

Los universales de Dutton, aunque podrían ser útiles, sobre todo, para el análisis del arte occidental, con las pertinentes acotaciones y excepciones, se ajustan a y reflejan la intención de ser contemplados en el presente trabajo como una herramienta abarcante para acercarnos y profundizar en el sistema del arte de cualquier grupo humano. Apelamos entonces al uso de esta metodología. Pero más allá de eso, pretendemos que el lector se sensibilice y atienda, fuera de los prejuicios que el arte occidental ha impuesto, a ser un “Homo aestheticus”, para poder transitar con mayor facilidad entre los senderos tan amplios y ricos como los del Arte Universal.

Hechas las aclaraciones pertinentes, creeríamos fundamental ejercer nuestro sentir y nuestro pensamiento crítico al momento de enfrentarnos ante los productos realizados por las comunidades étnicas de Latinoamérica y señaladamente de sus pueblos originarios, no sólo para devolver o refundar en ellas el carácter de arte, siempre y cuando éste sea justo tanto en una evaluación cotidiana como en una académica y teórica, pues lo que revela el presente trabajo, no sólo son las áreas de oportunidad en un análisis sobre la actualidad de las artes aborígenes en América Latina, sino la posibilidad de mejorar las vías de acceso a estos productos en las que se ven involucradas varias instituciones, entre ellas las museísticas, en una tarea por mejorar los discursos y la presentación de los objetos artísticos de comunidades que re-existen en nuestro presente transcultural.

## BIBLIOGRAFÍA

“Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad” (n.a), Martínez Cruz, Maria del Carmen y Espinosa Figueroa, Ana Laura (Redacción), FONART. Documento electrónico disponible en: <http://www.fonart.gob.mx/web/pdf/DO/mdma.pdf>.

“Estado del arte del sector artesanal en Latinoamerica” (n.a), Uribe Urán, Adriana Patricia (Coordinación general y Edición). Universidad Simón Bolívar, Barranquilla, Colombia.

Acha, Juan (n.a). “Las ciencias y las artes”. División de Estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Documento electrónico disponible en: [www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant\\_omnia/19/02.pdf](http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/19/02.pdf)

Albán Achinte, Adolfo (2012). “Epistemes “otras”: ¿Epistemes disruptivas?”. *KULA. Antropólogos del Atlántico Sur*, ISSN 1852 - 3218|, 6 de Abril.

Alcaraz León, María José (2006). *El mundo del arte, en La teoría del arte de Arthur Danto: De los objetos indiscernibles a los significados encamados*, Tesis, Universidad de Murcia (UM). Documento electrónico disponible en: <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/10823/AlcarazLeon6de11.pdf?sequence=8>

Barriendos, Joaquín (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. En: *Regímenes de visualidad: emancipación y otredad desde América Latina. 1. Sistemas de visualidad, modernidad, Eurocentrismo y globalización*. Revista Nómadas. Universidad Central, Colombia, Octubre.

Bastús, Joaquín (1862). *El trivio y el cuadrivio o la nueva enciclopedia. El cómo, cuándo y la razón de las cosas*, Barcelona. Imprenta de la Viuda e Hijos de Gaspar. Documento electrónico disponible en: <http://www.e-torredebabel.com/pedagogia/trivio-cuadrivio-bastus.htm>

Bergeron, Vincent and Mciver Lopes, Dominic (2012). « Aesthetic Theory and Aesthetic Science: Prospects for Integration », En *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains and Experience*. OXFORD University Press, Edited by Shimamura, A. P. and Stephen E. Palmer.

Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.

Burke, Edmund (2005). *De lo sublime y de lo bello. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer. Alianza Editorial. Madrid, España.

Castro Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (2007). “Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”, en *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* / compiladores Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. – Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, p. 20.

Carroll, Noël (2004). « Art and Human Nature ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 62, No. 2, Special Issue: Art, Mind, and Cognitive Science (Spring), pp. 95-107. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1559194>.

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

Custance, Arthur (1970). “Convergencia y el origen del hombre”. Documento electrónico disponible en: <http://www.sedin.org/doorway/07-doorway.html>

Currie, Gregory (2012). « Art and the Anthropologists », En *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains and Experience*. OXFORD University Press, Edited by Shimamura, A. P. and Stephen E. Palmer.

Danto, Arthur (1995). "El final del arte", en *El Paseante*, núm. 22-23. Documento electrónico disponible en: <http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/EL-FINAL-DEL-ARTE-Por-Arthur-Danto.pdf>,

Danto, Arthur (1964). "The Artworld". Publicado originalmente en *Journal of philosophy*, 61 N° 19. Traducción: Inés Moreno. Corrección: Nicolás Olesker. Documento electrónico disponible en: <http://es.scribd.com/doc/55496775/El-Mundo-Del-Arte-Arthur-Danto#scribd>

Davies, Stephen (2014). *The Artfull Species. Aesthetics, Art and Evolution*. OXFORD Univesity Press.

Davies, Stephen (2000). «Non-Western Art and Art's Definition», En *Theories of Art Today*. The University of Wisconsin Press, Edited by Noel Carroll.

De Toro, Alfonso (2014). "Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad: Estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico" En. *Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar Universität Leipzig*. Documento electrónico disponible en: [http://www.uni-leipzig.de/~detoro/wp-content/uploads/2014/03/Pasajes\\_Heterotopias\\_Transculturalidad.pdf](http://www.uni-leipzig.de/~detoro/wp-content/uploads/2014/03/Pasajes_Heterotopias_Transculturalidad.pdf).

Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio. Traducción de Rodrigo Vicuña Navarro, Documento electrónico disponible en: <http://criticasocial.cl/pdflibro/sociedadespec.pdf>

Diamond, Jared (1997). *Armas, gérmenes y acero. La sociedad humana y sus destinos*. Epub. Documento electrónico disponible en: <http://es.scribd.com/doc/155522148/DIAMOND-Jared-Armas-germenes-y-acero-epub#scribd>

Dickie, George (2000). «Institutional Theory of Art» En *Theories of Art Today*. The University of Wisconsin Press, Edited by Noel Carroll.

Dissanayake, Ellen (n.a). "Aesthetic experience and human evolution". Documento electrónico disponible en : [http://www.ellendissanayake.com/publications/pdf/EllenDissanayake\\_5624714.pdf](http://www.ellendissanayake.com/publications/pdf/EllenDissanayake_5624714.pdf)

Dissanayake, Ellen (2013). Entrevista. "Why we have art and music". 15 de Junio. <http://www.abc.net.au/radionational/programs/scienceshow/why-we-have-art-and-music/4738622#transcript>

Dissanayake, Ellen (2009). « The Artification Hypothesis and Its Relevance to Cognitive Science, Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics ». *Cognitive Semiotics*, pp. 148-173. Issue 5.

Dissanayake, Ellen (2008). « The arts after Darwin: does art have an origin and adaptive function? ». En Zijlmans, K.. & van Damme, W. *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, pp. 241-263. Amsterdam: Valiz.

Dissanayake, Ellen (1995). *Homo aestheticus. Where art comes from and why*. University of Washington Press, Seattle and London.

Dussel, Enrique (2015). Entrevista. "La filosofía europea no es occidental". EL ESPECTADOR, 26 de Abril. Documento electrónico disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/actualidad/filosofia-europea-no-universal-articulo-552386>

Dutton, Denis (2010). *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Editorial PAIDÓS.

Dutton, Denis (2005). "Estética y Psicología Evolucionista". *Artes: la Revista*, Universidad de Antioquia, vol. 5, no. 9, junio. Documento electrónico disponible en: [http://denisdutton.com/estetica\\_esp.htm](http://denisdutton.com/estetica_esp.htm)

Fabelo Corzo, José Ramón (2012). “Para una lectura crítica de la filosofía del arte de Arthur C. Danto”. En *La estética más allá de la Academia*, Colección La Fuente, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

Fabelo Corzo, José Ramón (n.a). *Nuevas tesis sobre los valores estéticos*. Tesis 31.

Feldman, Marc and Laland, Kevin (1996). « Gene-culture coevolutionary theory. Elsevier Science Ltd. Reviews”. TREE vol. II, no. II November. Documento electrónico disponible en: <http://lalandlab.st-andrews.ac.uk/niche/pdf/Publication24.pdf>

Gamboa Hinestrosa, Pablo (1995). *Arte precolombino, arte moderno y arte latinoamericano*. Ensayos: Historia y Teoría del Arte; núm. 1: Ensayos 1993-1994; 75-102 Ensayos: Historia y teoría del arte; núm. 1 1995. Documento electrónico disponible en. <http://www.bdigital.unal.edu.co/44308/#sthash.jLEmFPn8.dpuf>

García Canclini, Nestor (1990). “La puesta en escena de lo popular”, en *Culturas híbridas*. Editorial Grijalbo, México.

Grave Tirado, Crescenciano (2002). *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología estética*. UNAM.

Granja Castro, Dulce María (2004). Estudio introductorio, notas, traducción e índice analítico en Kant, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Trad., estudio introductorio, notas e índice analítico Dulce María Granja Castro. FCE, Casa abierta al tiempo, UNAM, México.

Gras Balaguer, Menene (2005). Introducción y estudio preliminar a Burke, Edmund. *De lo sublime y de lo bello. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Alianza Editorial. Madrid, España.

Grosfoguel, Ramón (2007). “Descolonizando los universalismos occidentales: el pluralismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas” en *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* / compiladores Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. – Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Gell, Alfred (1999). « The enchantment of technology ». *The art of anthropology: Essays and diagrams*. Edited by Eric Hirsch. The Athlone Press : London and Brunswick. NJ.

Grosfoguel, Ramón (2007). “Descolonizando los universalismos occidentales: el pluralismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas” en *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* / compiladores Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. – Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Hauser, Arnold (1969). *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo I. Ediciones Guadarrama, Madrid.

<https://books.google.com.mx/books?id=bmNB7R1yH2sC&pg=PT69&lpg=PT69&dq=art+and+coevolution&source=bl&ots=iCKfRnbCfI&sig=c7pDECxyLJ3yPGNBOY16bLaCaZw&hl=es&sa=X&ei=HzAkVbqcGMHmsAXy6IHVDQ&ved=0CD8Q6AEwBA#v=onepage&q=art%20and%20coevolution&f=false>

Humphrey, Nicholas (1987). “Los psicólogos de la naturaleza. Desarrollo de la mente humana” en *La reconquista de la conciencia*. FCE, México.

Kant, Immanuel (2007). *Crítica del juicio*. Edición y traducción Manuel García Morente. Ed. AUSTRAL, Ciencias y Humanidades, Madrid, España.

Kant, Immanuel (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Trad., estudio introductorio, notas e índice analítico Dulce María Granja Castro. FCE, Casa abierta al tiempo, UNAM, México. Estudio introductorio, p. XXXI.

Kant, Immanuel (1994). *Filosofía de la Historia. ¿Qué es la Ilustración?* Trad. Eugenio Imaz, FCE, México. Documento electrónico disponible en: <http://pioneros.puj.edu.co/lecturas/interesados/QUE%20ES%20LA%20ILUSTRACION.pdf>

Mesoudi, Jean (2001). *Cultural evolution: How darwinian theory can explain human culture and synthesize the social sciences*, University of Chicago Press.

Mesoudi Alex and Jensen Keith (2012). « Culture and the Evolution of Human Sociality ». *The Oxford Handbook of Comparative Evolutionary Psychology*, Edited by Todd K. Shackelford and Jennifer Vonk. Documento electrónico disponible en: <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199738182.001.0001/oxfordhb-9780199738182-e-22>, Sep., p. 3.

Mignolo, Walter (2009). “Matriz colonial de poder”, segunda época Entrevista a Walter Mignolo\* por La Troncal\*\* Quito, 13 de agosto. Documento electrónico disponible en: LatinArt.com.

Mithen, Steven (1998). *Arqueología de mente*. Ed. Crítica (Grijalbo Mondadori), Barcelona.

Moravcsik, Julius (1993). « Why philosophy of art in a cross-cultural perspective? ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts (Summer), pp. 425-435. Documento electrónico disponible en: <http://www.jstor.org/stable/431514>

Mukarovsky, Jan (1975). “Función, norma y valor estético como hechos sociales” en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona.

Patiño Espino, Ramón (2012). “El instinto del arte y la estética natural”. En *La estética y el arte más allá de la academia*. Colección La Fuente. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

Pérez, J. Fernando (2012). “Los científicos revisan la edad de las pinturas de la cueva de Nerja”, 7 de Febrero 2012 -15:05 CET, (no paginado). Documento electrónico disponible en: [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/02/07/andalucia/1328623513\\_621382.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/02/07/andalucia/1328623513_621382.html)

Ramachandran V. S y Hirstein, William (1999). “The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience ». *Journal of Consciousness Studies*, 6, No. 6-7, pp. 15–51. Documento electrónico disponible en: [www.imprint.co.uk/rama](http://www.imprint.co.uk/rama).

Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). “Ch’ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores”. Tinta Limón, - 1a ed. - Buenos Aires.

Rothenberg David (2011). *Survival of the Beautiful: Art, Science, and Evolution*. Published by Bloomsbury Press, New York. Documento electrónico disponible en : <https://books.google.com.mx/books?id=bmNB7R1yH2sC&pg=PT69&lpg=PT69&dq=art+and+coevolution&source=bl&ots=iCKfRnbCfI&sig=c7pDECxyLJ3yPGNBOY16bLaCaZw&hl=es&sa=X&ei=HzAkVbqcGMHmsAXy6IHVDQ&ved=0CD8Q6AEwBA#v=onepage&q=art%20and%20coevolution&f=false>

Sánchez Medina, Mayra (2011). “Lo estético y lo artístico. Un acercamiento a la caracterización de las relaciones estéticas”. Citado en: Valdés Gutiérrez, Gilberto. Cultura y diversidad: las trampas del imaginario estético occidental. En. *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea*. Colección La Fuente. BUAP.

Sánchez Mojica, Dairo Andrés (2007). Reseña de "El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del colonialismo global" de Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Eds.) Nómadas (Col) [en línea], (Octubre-Sin mes): [Fecha de

consulta: 24 de noviembre de 2014] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105116595019>> ISSN 0121-7550 P. 240. Documento electrónico disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105116595019>.

Shimamura, A. P (2012). “Toward a Science of Aesthetics: Issues and Ideas”, En *Aesthetic Science*, OXFORD University Press.

Smith, Murray (2012). “Triangulating Aesthetic Experience”, En *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains, and Experience*. OXFORD University Press, Edited by Shimamura, A. P. and Stephen E. Palmer.

Tartarkiewicz, Wladislaw (2001). *Historia de seis ideas*. Colección Metrópolis. Trad. Francisco Rodríguez Martín. Ed. TECNOS. Sexta Edición. Reimpresión en España.

Vélez, Ana Cristina (2008). *Homo artísticus*. Vélez Caicedo, Ana Cristina. *Homo artísticus*. Editorial Universidad de Antioquia.

Walsh, Catherine (2007). ¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales. En NÓMADAS NO. 26. ABRIL. UNIVERSIDAD CENTRAL – COLOMBIA.