

Arte, historia del arte y proceso de hominización

Daniel Sánchez
Cátedra de Historia de las artes visuales I
Facultad de Bellas Artes UNLP
Marzo 2019

En la construcción de un plan de estudio y un programa de materia adecuada a los objetivos de ese plan emergen problemáticas que nos conducen a reflexiones teóricas respecto a saberes y disciplinas.

Por ejemplo, en el marco de un plan de estudio que otorga la titulación de licenciatura en artes visuales, se genera la pregunta sobre que saberes y disciplinas teóricas deben incluirse en el plan que otorgue esa titulación. Generalmente emerge como lógica la respuesta sobre la incorporación de la disciplina historia de las artes visuales en el plan de esa titulación. En principio puede resultar obvio y simple entender esa respuesta. Pero sin entrar en el debate pedagógico y didáctico, la definición del objetivo y a partir de allí de los contenidos o viceversa de acuerdo con el marco teórico desde el cual concibamos entre otras cosas el estudio de la disciplina es determinante.

I- Los diferentes marcos teóricos¹

I-A La concepción moderna occidental. Concepto universal. Definición objetiva y proceso de desarrollo evolutivo.

Las instituciones en general y las artísticas en particular están insertas en el marco de la modernidad². Esto implica una noción eurocéntrica, en la cual lo universal se inserta en la historia de

¹ "...El marco teórico: las ideas (teorías e hipótesis) con las cuales supuestamente el problema adquiere un sentido. El marco teórico consiste en asumir una teoría que sirva de marco de referencia a todo el proceso de investigación, enlazando el problema con la metodología propuesta y empleada para buscarle una solución..." Daros Williams. 2002.75. ¿Qué es un marco teórico? Enfoques XIV, 1 y 2 (2002): 73-112. Buenos Aires. Universidad Adventista del Plata.

² El concepto de modernidad tiene una amplia dimensión. Desde el estricto significado lingüístico se refiere a lo actual o lo contrapuesto a lo establecido. Pero en el plano teórico, filosófico, histórico y estético hace referencia a un período histórico de la historia de occidente que se circunscribe entre el siglo XV y el XX, en el cuál la cultura europea occidental alcanzó la categoría de homogénea y universal. Se toman como hitos históricos el llamado Renacimiento, el descubrimiento de América, la Reforma religiosa del siglo XVI y algunos suman la Revolución Francesa. Desde lo filosófico es la consolidación del sujeto que se separa del mundo como objeto y que utiliza la Razón como elemento universal para conocer y que valida la verdad y el orden del mundo (Racionalismo Cartesiano) o utiliza la experiencia de los sentidos para comprobar la verdad del hecho (Empirismo). Según Habermas (El discurso filosófico de la modernidad. 2008) Hegel la comenzó a utilizar como un concepto de época como *neve Zeit*, en línea con el concepto inglés de *modern time* o francés de *temps moderne*. Conceptualmente la destaca a partir de determinado uso de racionalidad occidental, tomando como referencia al filósofo Max Weber (1992) como "...la institucionalización de la acción económica y de la acción administrativa con arreglo a fines...". La modernidad cultural se caracteriza para Max Weber, citado por Hoyos (1992), "como la separación de la razón sustantiva expresada por la religión y la metafísica entre esferas autónomas que son la ciencia, la moralidad y el arte". Se establece así un signo dominante de la modernidad: la separación entre ciencia, moral y arte, diferenciándose de la antigüedad en donde estas esferas estaban unificadas por la religión. "(...) la diferenciación globalizadora que separa este momento histórico de las formas precedentes es la acción social encaminada al dominio de la naturaleza" (Hoyos, 1992. En Montoya Suárez 2008) Zygmunt Bauman (2000) asocia además a las características de la modernidad con el cambio en la relación espacio y tiempo. Estos se

la Europa occidental y los mecanismos de validación del pensamiento occidental centrado en el modelo de racionalidad greco-romano, cristiano y moderno se toman como valor de verdad. A esto hay que agregarle el concepto moderno de historia como progreso, tanto en su concepción de ir hacia adelante como de perfeccionamiento. Es en este entorno y contexto que se dimensiona el concepto de arte e historia del arte.

Y ese entorno y contexto trae una implícita tensión que problematiza y abre diferentes perspectivas dentro de este marco teórico, que más de una vez se soslayan para no dejar en evidencia esta contradicción de concepción del concepto de arte en las prácticas de enseñanza de las asignaturas específicas de las disciplinas artísticas, desde su dimensión teórica, instrumental o histórica.

Estas concepciones del concepto de arte son la de *techné* en el sentido griego del término³, la de bellas artes en el sentido que se instaló en el siglo XVII y XVIII con las academias reales, luego constituidas en academias estatales y hoy escuelas o facultades de bellas artes⁴, el concepto moderno de la historia⁵ y con él la universalización del eurocentrismo como categoría de evolución.

separan de la práctica vital y pueden ser caracterizados como categorías de estrategias de acción mutuamente independientes. Y cuando el tiempo tiene historia.

³ "... En primer lugar *techné* no sólo es nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también para el arte, en el sentido elevado, y para las bellas artes. La *techné* pertenece al traer-ahí-delante a la *poiesis*, es algo distinto *poietico*. Lo otro que, en vistas de la palabra *techné*, hay que considerar tiene todavía más peso. La palabra *techné*, desde muy pronto hasta la época de Platón, va de consumo con la palabra episteme. Ambas palabras son nombres para conocer en el sentido más amplio. En el conocer se hace patente algo. En cuánto que hace patente, el conocer es un hacer salir de lo oculto... lo decisivo de la *techné*, pues, no está en absoluto en el hacer y el manejar, ni está en la utilización de medios, sino en el hacer salir de lo oculto del que hemos hablado. En tanto que éste, pero no como fabricación, la *techné* es un traer ahí delante. MONTROYA SUÁREZ OMAR (2008. 299) DE LA TÉCHNE GRIEGA A LA TÉCNICA OCCIDENTAL MODERNA. Scientia Et Technica [en línea] 2008, XIV (Septiembre): [Fecha de consulta: 18 de enero de 2019] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=84920503053>> ISSN 0122-1701

⁴ El concepto de Bellas Artes está atado a la modernidad y surge de la tensión que empieza a generar las reglas universales de belleza heredadas de la antigüedad en general y la greco-romana en particular desde las investigaciones fundamentalmente del Renacimiento italiano. Nicolás Boileau la empieza a trabajar en su ensayo de 1687 denominado justamente *Querelles des anciens et des modernes*. En 1715 Jean Pierre Crousaz desarrolla el *Tratado de lo bello* donde empieza a tratar la tensión entre un concepto de belleza que sale de una regla universal objetiva y pasa a una opinión subjetiva y placentera y trabaja las normas del gusto a partir de los conceptos de unidad, variedad, orden, proporcionalidad. Finalmente, Charles Batteaux en pleno desarrollo del pensamiento ilustrado (1746) publica el tratado de *Las bellas artes reducidas a un mismo principio*. Allí formula todas las reglas que explícita o implícitamente, en plenitud o en retiradas están en las academias de bellas artes hasta el presente y forman parte en muchos casos del llamado sentido común. El concepto de genio, la imitación de la bella naturaleza (la copia corregida por principios matemáticos de orden, armonía como la perspectiva y el número de oro en las artes visuales), el criterio de jugar por comparación y la superioridad de los sentidos de la vista y el oído y desde allí la categoría de artes superiores que tienen la música, las artes visuales, la poesía y la danza. Y como en la medida que no respondan a ninguna finalidad práctica sino a la contemplación de la belleza serán más jerarquizadas todavía. Por eso la arquitectura tendrá un nivel inferior. Este sistema consta de cinco principios:

1. Imitación de la naturaleza perfeccionada por el arte *belle nature* fruto de la del ejercicio del genio humano
2. Facultad de gusto. Permite estimar el resultado artístico obtenido
3. Sistema de las artes: Encuentro entre mimesis perfectiva, belleza y placer
4. Finalidad objetiva interna. No funcional
5. Principio de la expresión paralelo a la mimesis como sistema expresivo y comunicativo.

⁵ A partir de Hegel, el concepto de historia deja de ser un relato de sucesos para incorporar elementos del principio bíblico del tiempo en desarrollo a partir de un plan ya trazado. Lo que se denomina proceso, acción de ir hacia adelante o conjunto de fases sucesivas de un fenómeno. Ferrater Mora (1941) en su diccionario de filosofía los define de este modo: Es el curso o serie de fenómenos sucesivos o vinculados entre sí que constituyen un sistema, una unidad o una totalidad. Esta definición meramente formal no basta, sin embargo,

I-A-1 Concepción de *techne*. El “salir de lo múltiple y el “traer ahí delante”. La “finalidad sin fin”

Desde la concepción de *techne* se presenta en principio la gran diferencia entre el concepto moderno de técnica y el griego de *techné*. Al unirse al concepto moderno de la historia, este concepto técnico va perdiendo el carácter complejo en el sentido de lo diverso, múltiple, el hacer “*salir de lo múltiple*”, el “*traer ahí delante*”, para pasar a ser la resolución operativa e instrumental de la elaboración de un objeto, producto, que a su vez, al vincularse al concepto de bellas artes y no tener función, justamente para tener el valor superior de bellas artes que plantea la modernidad, al diferenciar las obras de arte de los productos artesanales o los funcionales, su valor técnico está al servicio de algo inútil desde la concepción moderna de lo útil como práctico. Es esa definición algo paradójica que Kant determinó en una de las características del juicio estético como “finalidad sin fin” (Kant. Crítica del Juicio)

I-A-2 Concepción “bellas artes”. La *belle nature*. El concepto de genio. La subjetividad como artificio.

Desde la concepción bellas artes, genera la tensión en principio con el concepto moderno de la historia como progreso y con ello lo permanente y/o lo temporario del concepto de belleza, además de lo homogéneo y excluyente del mismo.

En la historicidad o no de la belleza se plantea una ruptura con el nacimiento mismo del concepto de bellas artes en las academias del comienzo de la modernidad. Si el arte es mimesis, en el sentido de *belle nature*, esto es naturaleza perfeccionada por el genio humano, su consolidación dada por ejemplo a través del canon no tiene variación. Desde esta perspectiva el arte no progresa, salvo desde ese proceso técnico en sentido de *techné* de destreza y saber cómo aprendizaje, hasta tener la capacidad y el conocimiento de “traer ahí delante”, capacidad poética que implica una destreza instrumental sumada a la *poiesis* antropológica en el sentido que Heidegger (1954) da al término y que genera en el concepto moderno del arte la asociación al genio. De modo incipiente en la primera modernidad y luego exacerbándose en el marco del romanticismo a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Pero esta belleza tiene la historia del camino hasta alcanzarla. Desde la concepción de bellas artes este camino ya se recorrió. Tiene un canon al cual hay que reproducir desde lo técnico en el sentido moderno y dejar la capacidad poética en el genio humano. La historia del arte es el recorrido primero por el camino que se llevó adelante hasta alcanzar la belleza como *belle nature* y luego ver como el genio humano le suma el “traer ahí delante”. Es una historia del arte de obras y artistas, fundadas en los principios de la belleza clásica. Desde la vieja historia de Plinio el Viejo⁶ hasta la *Vida de artistas* de Vassari⁷ marcan ese perfil. Y al de la belleza entendida como canon mimético se le suma a partir del siglo XVIII en el tratado de Crousaz, el principio de expresión paralelo al de la mimesis como sistema expresivo y comunicativo. Toda una complejidad difícil de compatibilizar con el canon de belleza formal y racional en el sentido moderno del término, en que habían arribado las academias del siglo XVII y XVIII. Pero a su vez exacerbando un elemento bien característico de la modernidad que es el concepto de sujeto. Punto de apoyo esencial para el proceso epistémico moderno⁸.

para caracterizar el proceso. Por una parte, el proceso necesita diferenciarse de la evolución, que es el paso de un estado a otro según una ley de desarrollo o desenvolvimiento; por otra, ha de distinguirse del progreso, que puede considerarse como un proceso o una evolución en los cuales van incorporados valores. La distinción entre el proceso y el progreso ha sido puesta de relieve en los últimos tiempos con el fin de evitar las habituales confusiones entre las sucesiones de fenómenos naturales y las de fenómenos culturales. El proceso es propio de la naturaleza; el progreso de la historia y de la cultura. (García Morente. 1931. Ensayos sobre el progreso)

⁶ Historia Natural. Libro XXXV Sobre el arte de la pintura. XXXVI Lapidario, escultura. Siglo I de la era cristiana

⁷ Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos. Florencia. Siglo XV.

⁸ Alain Touraine en su libro Crítica a la modernidad dedica la parte tercera del mismo para hablar y reflexionar sobre el concepto, sentido y funcionamiento del sujeto en el marco de la modernidad. Se encuentran definiciones como las siguientes: “...Cuánto más entramos en la modernidad, más se separan el sujeto y los objetos, que en las visiones premodernas estaban confundidos (.....) Durante mucho tiempo, la modernidad

Esa dimensión subjetiva quitó al arte del mundo del conocimiento válido en el campo de la modernidad, al no adecuarse a un modelo de razón lógico-matemático instrumental o técnico empírico y funcional. Quedó indefinido entre la instrumentalidad técnica y el misterio del genio que genera el “traer ahí delante”, pero desde un proceso que no es analítico y que muchas veces se opone al modelo homogeneizador de la racionalidad moderna, cada vez más instrumental. Esta paradoja no la terminó de resolver la modernidad. No pudo eliminar la subjetividad y tampoco darle a esta una dimensión compleja inserta en el desarrollo del mundo histórico y social, pero desde una creatividad caótica, incierta y de construcción permanente. La subjetividad se la resolvió como un relativismo, como una opinión impactante en el marco de un artificio.

I-A-3 El concepto moderno de la historia. La historia como proceso y progreso. El concepto de vanguardia desde la perspectiva determinista de las teorías progresistas o desde la teoría libertaria de la construcción de un sujeto actor en la dimensión histórica y social.

Pero a su vez la belleza, entendida como *belle nature* y el concepto de sujeto, traducido en el concepto de genio, ante la incompreensión del marco racional instrumental de la modernidad, entra en contradicción con el concepto moderno de la historia como proceso⁹ y no como suceso o revelación. En el desarrollo progresivo y dialéctico del *Espíritu* (Hegel), lo artístico debe someterse al pensamiento. La *techne*, en el sentido griego del “traer delante”, no lo llevará a cabo el sujeto sino el espíritu mismo en sentido hegeliano, el ser en sentido ontológico totalitario, a partir del desarrollo procesual de la historia, que tiene marcada una metodología y una teleología. La historia del arte es la historia de una época en el marco de un proceso progresivo de desarrollo. Una historicidad autónoma del sujeto como actor. El sujeto pasa a ser un indicador más del proceso de desarrollo de lo absoluto. Y obviamente el arte como materialización de ese absoluto en una cultura de la sensibilidad¹⁰. De este modo el arte en proceso de desarrollo histórico tiene una ruta y un fin. Esa

sólo se definió por la eficacia de la racionalidad instrumental, por la dominación del mundo que la ciencia y la técnica harían posible. En ningún caso se debe rechazar esta visión racionalista, pues ella es el arma crítica más poderosa contra todos los holismos, los totalitarismos y los integristas. Pero esa visión no da una idea completa de la modernidad e incluso oculta su mitad. **El surgimiento del sujeto humano como libertad y como creación...**” (Touraine Alain. 1994. 205. Crítica de la Modernidad. México. FCE) Esta emergencia del sujeto plantea una tensión permanente en el desarrollo histórico y social que la tensión entre la Racionalización y la Subjetivación (Vattimo. 1988. El pensamiento débil. Madrid. Cátedra) Esa tensión es la que plantea de algún modo la dicotomía homogeneizadora de la racionalidad instrumental y absoluta y diversificadora de la subjetividad, no en el plano de la relatividad sino de la complejidad y la dinámica de la incertidumbre en la acción inserta en el mundo histórico y social. “...El sujeto es la voluntad de un individuo de obrar y ser reconocido como un actor (.....) La modernidad triunfa cuando el hombre, en lugar de estar en la naturaleza, reconoce en él la naturaleza...” (Touraine. 1994.207). Esto conduce a entender la sociedad como “creación política” (Touraine. 1994. 208). Este concepto de sujeto actor se diferencia del concepto de lo que Zizek denomina los procesos históricos de la subjetivación, propio de los autores posmodernos como Foucault o Lyotard. En palabras de Santiago Gómez Castro: “...El sujeto no se reduce jamás a los procesos históricos de subjetivación, como equivocadamente afirma Foucault. Siempre queda un resto, un “exceso” de sujeto que no podrá ser subjetivado y que “retorna” siempre (como lo Real de Lacan) para evidenciar el *impasse* de todos nuestros proyectos emancipatorios. Pero al proclamar “la muerte del sujeto” y reducir la subjetividad a la subjetivación, el “historicismo posmoderno” renuncia de entrada al gesto político por excelencia, la universalización de intereses, cayendo en un relativismo que le impide formular una política emancipatoria...” (2015. Prefacio. Revolución sin sujeto. Slavoj Zizek. Crítica al historicismo posmoderno. Madrid. Akal).

⁹ “...Hegel determina la historia de la filosofía en cuanto tal, de manera que en su rasgo fundamental ella tiene que ser filosófica. La historia de la filosofía es para Hegel, el proceso en sí unitario y , por ende, necesario del progreso del espíritu hacia sí mismo (.....) no es una mera secuencia de diversas especies de opiniones y doctrinas que se suceden unas a otras sin conexión...” (Heidegger. 1966 (1958). 116. Hegel y los griegos. Revista de filosofía. Santiago de Chile. Universidad de Chile). El ser se piensa a sí mismo y este planteo se extiende en todos los aspectos de la realidad, tanto humana como natural. Nada escapa al ser y su desarrollo es un proceso. Un conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial.

¹⁰ Domínguez Javier. 2006. 267-287. Cultura y arte, una correspondencia en proceso. Correcciones a una interpretación establecida sobre el Ideal de Arte en Hegel. Areté. Revista de Filosofía. Vol XVIII. Número 2.

ruta está marcada por los distintos períodos que, a su vez, como están en un marco de proceso progresivo se van superando unos a otros. Aquí surge el concepto de vanguardia, que de algún modo se contradice de plano con el concepto de *belle nature*, porque la belleza es belleza de acuerdo con cada época, porque el canon es canon de acuerdo con cada época y porque la obra de arte no se remite a una finalidad objetiva interna, sino que es materialización de la idea en una cultura de la sensibilidad. No hay autonomía de la obra de arte. La obra de arte responde a una época y a un proceso específico de desarrollo.

Este fue el fundamento del concepto de vanguardia y del sentido progresivo del arte, fundamentalmente a partir del movimiento romántico, los finales del siglo XIX hasta los años 50 y 60 del siglo XX. Pero este fundamento generó otra contradicción más. Es la paradoja de un arte que sigue el proceso progresivo histórico y del cuál el artista es simplemente un emergente de ese determinismo o el arte que responde a una acción libertaria de un sujeto que se autoconstruye desde el campo de la subjetividad y como actor social y político lo hace colectivo a través de su “traer delante” en el sentido griego de la *techne*. En esa tensión navegó, hasta que naufragó, el concepto de vanguardia en el arte del siglo XX.

I-A-5 El concepto universal de arte y la universalidad del proceso artístico como homogeneidad eurocéntrica en el marco de un meta relato histórico evolutivo

La modernidad plantea un concepto universal del arte. Y como ella está anclada en una noción eurocéntrica, en la cual lo universal se inserta en la historia de la Europa occidental y los mecanismos de validación del pensamiento occidental centrado en el modelo de racionalidad greco-romano, cristiano y moderno se toman como valor de verdad, la historia universal del arte de la modernidad es la historia del arte europeo y a partir de la expansión europea por otras partes del mundo, este mundo “sin historia” o de otros “procesos civilizatorios”¹¹ se incorpora a la Historia en la medida que es conquistado por Europa y su cultura occidental. En palabras eurocéntricas son civilizados por la cultura occidental y en ese marco van adquiriendo el concepto y la práctica del arte.

Este vínculo entre universalidad y eurocentrismo se acentúa a partir de las concepciones materialistas de la historia, ancladas en el concepto de progreso, entendido en sentido evolutivo en términos históricos y sociales y fundamentalmente desde el vínculo entre los conceptos de evolución-determinismo, que se instala en el pensamiento tanto positivista como marxista desde la segunda mitad del siglo XIX. El vínculo entre eurocentrismo y evolucionismo se enmarca en una filosofía de la historia, que entiende los procesos históricos sociales como determinados a partir de causales, que vinculan a todos los ámbitos de la sociedad¹². De este modo el concepto de arte estará atado a un proceso histórico, progresivo y unívoco, validado desde un marco teórico racional determinista, tomado del modelo positivista de la ciencia europea.

En este sentido vale la pena tomar como referencia el pensamiento de Enrique Dussel¹³, quien diferencia lo que es empíricamente un concepto universal eurocéntrico, a partir de 1492, cuando Europa conquista el mundo y lo universaliza desde su cosmovisión y otra lo que él llama el mito de la modernidad, que se instala a partir de la puesta en funcionamiento de ese “sistema-mundo”.

Ese mito consta de 7 principios troncales. Estos son:

1. La civilización moderna es más desarrollada que otras civilizaciones.¹⁴

¹¹ Toynbee Arnold. 1931. Estudio de la historia. Varias editoriales.

¹² Borón Atilio, Amadeo Javier, González Sabrina compiladores. 2006. La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas. Colección Campus Virtual. Bs. As. CLACSO.

Le Goff Jacques. 2005. Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso. Barcelona. Paidós Surcos 14.

¹³ Dussel Enrique. 1994. 1492 : el encubrimiento del otro : hacia el origen del mito de la modernidad. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Mayor de San Andrés. La Paz. Plural Editores.

¹⁴ Desde el punto de vista racional occidental positivista, el concepto de desarrollo está atado al concepto evolutivo lineal. Desde el punto de vista racional occidental marxista “...el desarrollo es el movimiento interno que un modo de producción realiza para reponer su presupuesto, transformándolo en algo dado; se refiere por tanto, a una forma histórica particular o, más precisamente, es la historia particular de un modo de producción, cuyo desarrollo se dice completo cuando el sistema tiene la capacidad para reponer internamente y por entero su presupuesto. Una forma histórica se considera desarrollada cuando se ha vuelto capaz de transformar en un

2. Se instala una exigencia moral de desarrollo al estilo europeo moderno de los denominados “primitivos” que pertenecen a este modelo.
3. Proceso educativo y epistémico guiado por los patrones europeos.
4. La justificación del uso de la fuerza si el “bárbaro”, “primitivo” o “subdesarrollado” se opone o resiste a la modernización
5. La justificación del sacrificio para alcanzar el progreso.
6. La modernidad como emancipadora. Conduce a un mundo libre.
7. La modernidad se iguala al concepto de civilización¹⁵

Para el primer caso, si bien se parte desde un concepto de arte y esquemas de abordajes eurocéntricos, se trabaja a partir de un proceso de reflexión abierto y problemático, tomando la racionalidad europea simplemente como una estrategia de conocimiento del mundo. En el segundo caso, de una concepción unívoca y evolutiva, tomando a la historia como un meta relato y al arte como un emergente de ese proceso (Borón.2006).

Desde esta segunda concepción, la obra de arte y el proceso de producción y comunicación-fruición-interpretación, no sólo pierde autonomía y responde a una época y a un proceso específico de desarrollo, sino que su cualidad de arte está atada a una historicidad evolutiva, que deja de lado tanto el concepto de “*belle nature*” y “*techné*” y se reduce simplemente a analizar su inserción y justificación en el meta relato histórico anclado en esquemas materialistas.

Desde el concepto positivista historicista se hablará de “civilizaciones agrarias”, “cazadores recolectores”, “civilizaciones urbanas”, “feudalismo”, hasta que se llegue al modelo moderno desde el cual se presentará un esquema evolutivo anclado en esquemas estilísticos que se superan a sí mismos, en función de una evolución básicamente técnica en el sentido moderno del término, sumado al mito emancipador individualista de la modernidad, desde el concepto de “artista sujeto”, también en el sentido moderno del término. De los estilos epocales se pasa a las biografías individuales.

Desde el concepto marxista enfocado desde el denominado materialismo histórico o materialismo dialéctico, se hablará del concepto de modo de producción como el anclaje causal del proceso de análisis del arte y a partir de allí tendremos el mundo de los “cazadores recolectores”, el “modo de producción asiático”, “esclavismo”, “feudalismo”, “mercantilismo”, “capitalismo”, “comunismo”. Estos dos últimos insertos en el concepto de modernidad y en disputa dialéctica y evolutiva a favor del “comunismo” desde el concepto de vanguardia y la denominada racionalidad crítica, cuando el materialismo dialéctico en el sentido más ortodoxo del meta relato histórico entró en crisis.

I-B Concepción postmoderna y/o contemporánea occidental. Concepto universal y diverso. Definición desde la epistemología de la complejidad. Estructural, relacional y situacional.

El pensamiento moderno fue entrando en crisis, en la medida que sus contradicciones internas se hacían más evidentes. Fundamentalmente en el campo de las ciencias sociales y las humanidades, el paradigma de una objetividad unívoca y universal, en el marco de una racionalidad determinista fue perdiendo adhesión.

En principio se presentó el debate objetivismo-constructivismo¹⁶ y a partir de allí surge el concepto de complejidad¹⁷, que de algún modo salta la visión simplista y dicotómica de objetivo-

momento interior a sí misma aquello que inicialmente le era exterior (por provenir de una forma histórica anterior), es decir cuando consigue realizar una reflexión, de tal manera que la exterioridad es negada como tal como para ser puesta como interioridad en la nueva formación social...” Chauí. 2006.150. Modo de Producción. Diferencias entre devenir y desarrollo. En Borón y otros Compiladores. La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas. Colección Campus Virtual. Bs. As. CLACSO.

¹⁵ Dussel Enrique. 1994. 1492 El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad. La Paz. Universidad Mayor de San Andrés. Plural editores.

subjetivo. En este marco, se parte de entender lo artístico no como un concepto unívoco sino como un proceso relacional y situacional. Esto es, que toma sentido en una red de relaciones en la cuál siempre intervienen tres elementos: el hacedor-artista-creador, la obra objeto y/o acontecimiento performático experiencial y el observador-intérprete-fruidor.

Esta red de relaciones toma sentido en una situación dada, en un espacio-tiempo específico. Esta estructura permite de algún modo trabajar con una variable de constancia y otra de cambio¹⁸, que da pertinencia a una definición conceptual permanente, pero que permite a su vez una dinámica de transformación en la variable tiempo, que sea suficientemente amplia como para no caer en determinismos progresivos y teleológicos. Esto es pensar en una estructura constante que haga que se pueda identificar en diferentes situaciones espaciales y temporales lo que en el presente se interpreta como arte, que le da una universalidad y del mismo modo permita establecer su particularidad específica.

Este esquema, desde una perspectiva unívoca de objetividad se ve contradictorio. Sólo se puede resolver desde una dinámica que no incluya la historia, esto es plantear una definición unívoca y a-histórica del arte como es el concepto de belleza o el que se construya desde esta perspectiva o desde una dinámica que incluya a la historia, pero en sentido progresivo teleológico. Esto último fue el modo que eligió tanto el modelo historicista, el positivista o el marxista. Y la otra alternativa es mantener un concepto diverso y disperso como el relativista, que desecha cualquier tipo de estructura analizable.

Tomar del camino de la complejidad, de la constancia y el cambio implica tener una dimensión antropológica del proceso artístico, que de algún modo trabaja en simultáneo las siguientes preguntas: ¿Qué entendemos por arte? o ¿A qué llamamos arte o proceso artístico?¹⁹, junto a la pregunta ¿Cuándo comenzó lo que hoy llamamos arte o proceso artístico?

I-B-1. Arte y proceso de hominización

La pregunta de cuándo comenzó lo que hoy llamamos arte o proceso artístico, está intrínsecamente vinculado al proceso de hominización en la medida que lo entendamos en el marco

¹⁶ En su visión epistemológica del constructivismo Walter Truett Anderson (1991) plantea que "...Estamos viendo en nuestras vidas, el colapso de la visión del mundo objetivista que dominó la era moderna, una visión que dio a la gente fe en la verdad absoluta y permanente de ciertas creencias y valores. La visión del mundo que surge en su lugar es constructivista..." Se ve al mundo como una creación humana que encaja más o menos bien con la realidad, pero que siempre va a quedar un misterio por descifrar. "...Nosotros honramos la búsqueda de la verdad, el conocimiento y los valores de la gente de nuestro tiempo..." (Anderson. *Reality Isn't What It Used To Be: Theatrical Politics, Ready-to-Wear Religion, Global Myths, Primitive Chic, and Other Wonders of the Postmodern World*. HarperCollins. Citado por Niemeyer y Mahoney.1998). Frente a esta visión un anti constructivista como Mathews (1994), plantea que el constructivismo no es más que una variante del subjetivismo empirista y que sus paradigmas son previos a la revolución científica del siglo XVII. (Enseñanza de las ciencias: Revista de investigación y experiencias didácticas. 1994. Volumen 12. Número 1.

¹⁷ Morin, Edgar (2004). "Epistemología de la complejidad", *Gazeta de Antropología* (20). Los conceptos principales se basan en: No es la existencia de una instancia soberana que sería el Señor epistemólogo controlando de modo irreductible e irremediable todo saber; no hay trono soberano.

Hay una pluralidad de instancias. Cada una de esas instancias es decisiva; cada una es insuficiente. Cada una de esas instancias comporta su principio de incertidumbre.

He hablado del principio de incertidumbre de la bioantropología del conocimiento.

Es necesario también hablar del principio de incertidumbre de la sociología del conocimiento; una sociedad produce una ideología, una idea; pero eso no es signo de que ella sea verdadera o falsa.

¹⁸ El concepto de constancia y cambio lo maneja Sigfried Giedion en su libro *El presente eterno, los comienzos del arte*, editado por Alianza Madrid en 1981 en su versión castellana y que da cuenta de las conferencias que dio el arquitecto suizo en 1957 en la National Gallery de Washington. Él plantea que "...La naturaleza del impulso dominante cambia conforme a los conceptos cambiantes que el hombre tiene del mundo. El símbolo distingue al hombre del animal..."

¹⁹ Se utiliza el verbo entender en lugar de ser porque si sustantivamos el concepto, se le da una entidad de cosa, que dimensiona el concepto de un modo unívoco.

de lo que en algún momento se llamó la “producción simbólica” (García Canclini 1979) desde una perspectiva materialista histórica y que desde perspectivas más holísticas y complejas se llamó “el hombre como animal simbólico” (Cassirer. 1945) o “el lenguaje olvidado” (Fromm. 1960).

Esta dimensión simbólica del ser humano, que primero fue indagada en el campo de las humanidades, comenzó hacia las últimas décadas del siglo XX y fundamentalmente en el actual siglo XXI a ser tema de problematización en el campo de la antropología, en relación con la pregunta sobre el origen. Influyó el avance en los estudios genéticos de esa disciplina (Gamble 1983. Stringer y Gamble 1992), el lanzamiento de un origen único, africano y la falta de mestizaje. El debate entre la postura genética y paleo antropológica, origen único y/o multi regional fue importante, porque implicaba desde el punto de vista del estudio del proceso artístico y la historia del arte, definir el *qué* junto con el *cuándo* se empezaba a hablar de arte. Y eso no sólo estaba atado al proceso de hominización, sino que implicaba posturas diferentes en función de la teoría del proceso de hominización a la cual se abonara.

A la fecha de acuerdo con el criterio de Kate Wong: “...Las últimas investigaciones indican que el Homo Sapiens se originó a partir de distintos grupos distribuidos por toda África y que la hibridación con otras especies humanas le confirió una ventaja evolutiva...” (Kate Wong. 2018.55). Con lo cual, si bien la dimensión simbólica es un capital específico del ser humano moderno, se pueden rastrear antecedentes más allá de aquel llamado “*click*” (Stringer y Gamble.1992) o explosión creativa simbólica, que testimonia el registro arqueológico del mundo auriñaciense y especialmente el franco cantábrico europeo de 35000- 40000 años antes del presente.

Los testimonios africanos en el sur del continente (Biombo) y en el norte (Marruecos) confirman una dimensión humana de lo artístico en el marco de la capacidad de simbolización, pero en el marco de una capacidad que se activa a partir de interacciones con el entorno ambiental y con la relación entre seres humanos.²⁰



Posible figura antropomorfa de unos seis centímetros de alto. Es de cuarcita, con varias hendiduras, algunas naturales y otras, al parecer, artificiales. Además, conserva restos de ocre. Ha sido datada, con no mucha precisión, en torno a los 200.000-300.000 años de antigüedad (algunos la retrasan hasta los 400.000); es, en cualquier caso, contemporánea de Homo heidelbergensis. Fue descubierta en 1999 por el equipo de excavaciones del arqueólogo alemán Lutz Fieldler, a un 15 m de profundidad en un sedimento fluvial del río Draa, cerca de la localidad de Tan-Tan (Marruecos).

²⁰ “...Comparados con la belleza fenomenal del arte creado en la cueva de Chauvet 65000 años después, objetos como estos parecen rudimentarios. Pero crear una forma simple que representa otra cosa -un símbolo elaborado por una mente, que puede ser compartido por otros- es evidente sólo después del hecho. Aún más que el arte de la cueva, estas primeras expresiones concretas de conciencia representan un salto de nuestro pasado animal hacia lo que somos en la actualidad, una especie anegada por símbolos, desde las señales que guían nuestro avance en la carretera, hasta el anillo de bodas y los iconos de tu iPhone...” (Chip Walter. 2015. 44).



La Cueva Blombos se encuentra cerca de Still Bay, en la costa oriental de Sudáfrica. Está localizada en un acantilado, sobre el Océano Índico y hace unos 90.000 años comenzó a ser habitada por seres humanos anatómicamente similares a nosotros, proporcionándoles seguridad, abrigo y una plataforma adecuada para sus labores de recolección de alimentos principalmente marinos. En aquella época, cuando en Europa estaban todavía los neandertales y los primeros sapiens empezaban a llegar a nuestro continente, los habitantes de Blombos empezaron posiblemente a demostrar una conducta compleja, característica de los humanos modernos.
(Armentia Javier.2002 URL:<http://www.elcorreodigital.com/>)

Estos brotes creativos no se habrían hecho constantes hasta la emergencia del llamado arte paleolítico euroasiático hacia los 40.000 años antes del presente. Según Chip Walter: "...Una hipótesis señala que la causa no fue un nuevo tipo de persona, sino una mayor densidad de gente, con picos en la población, que provocaron el contacto entre grupos, lo que aceleró la propagación de ideas innovadoras de mente en mente y creo una especie de cerebro colectivo. Los símbolos habían ayudado a fusionar este cerebro colectivo. Cuando la población descendió otra vez por debajo de la masa crítica, los grupos se aislaron y dejaron las ideas sin un lugar a donde ir..." (Chip Walter. 2015. 47-48).

Esto marca una concepción de lo artístico como proceso relacional y situacional, intrínseco al proceso de hominización, esto es integrado como cualidad humana en un marco dinámico y complejo en la dimensión simbólica, más allá de conceptos o definiciones de identidad objetiva. El arte no es. Sucede como discurso o transcurso del tiempo. Acontece. Y por tanto tiene una dimensión simbólica y porque es simbólica relacional, ya que el símbolo tampoco es en términos objetivos, sino que siempre está en relación a, pero también tiene una dimensión espacial-temporal que es la situacional y desde esa dimensión es histórica y social.

I-B-2. El proceso artístico como proceso histórico y social.

La concepción moderna (Desde el siglo XIX) de la historia del arte, tomada tanto del marco positivista como materialista, tiene implícitas premisas como el concepto de progreso lineal, el paradigma epistémico de la relación causa-efecto y dentro de estos conceptos muchas veces un horizonte teleológico del proceso histórico y social. Además, en su marco de pensamiento objetivador, la unicidad que implica poner en muchos casos como dicotómica la mirada estructural y la histórica del proceso artístico. Y dentro de esa mirada estructural, entender la misma desde una positividad unívoca, predeterminada y permanente.²¹

²¹ Cabe destacar aquí el valor de la acción y la transformación y la diferencia con el estructuralismo y post estructuralismo, que plantean casi un devenir inconsciente de las estructuras centradas en un suceder discursivo. Tomando como referencia la frase "...Lo que no puede decirse se hace..." (Wittgenstein) Antony Giddens plantea una valoración a la acción humana y su poder de transformación, más allá de las estructuras.: "...Podemos aceptar también que la relación entre lo que se puede y lo que no se puede expresar con palabras tiene una importancia fundamental para la actividad humana. Sin embargo, si, a diferencia del estructuralismo y del post estructuralismo, tratamos de captar la vida humana desde marcos de acción práctica, alcanzamos una visión que difiere de la que es característica de estas escuelas de pensamiento. Como propone Wittgenstein, lo que no puede decirse es lo que ha de hacerse. La acción humana no se desarrolla como resultado de impulsos programados. Al contrario, forma parte intrínseca de la actividad de los seres humanos el control de esa misma actividad. De ordinario, este control no se expresa discursivamente; se ejerce en el nivel de la conciencia práctica. Sin embargo, es extraordinariamente elaborado, y constituye una característica constante de las actividades humanas, incluso de las más triviales. Al hablar de la contextualidad de la acción trato de reelaborar la distinción entre presencia y ausencia. La vida social humana puede entenderse en función de las relaciones

Desde estas perspectivas, hablar de historia del arte implicaba en principio concebir una estructura del proceso histórico. La primera gran disección era historicidad o no historicidad. Hasta la posguerra de la segunda guerra mundial la historicidad era propia de la civilización occidental y las otras culturas se iban “sumando a la historia” en la medida que se “incorporaban” a la historia de occidente. Por tanto, los pueblos o los restos culturales de los pueblos no occidentalizados no tenían la categoría de arte. Su producción simbólica se estudiaba en el marco de la disciplina antropológica y/o etnográfica. Por tanto, era un estudio a-histórico. Cultura por cultura, caso por caso y a partir de ello el debate universalidad, particularidad o el esquema estructural unívoco.

El valor epistémico de la disciplina era directamente proporcional a su positividad y univocidad. Obligaba entonces a reducir la multidimensionalidad del proceso artístico a una historicidad lineal y unívoca o a un estructuralismo también unívoco o a un estudio causa-efecto del significado original o a un formalismo psico-biologicista o al viejo criterio valorativo desde la homogeneidad del pensamiento de la cultura eurocéntrica.

Siempre el determinismo de lo estructural, la necesidad de una previsibilidad está asociada a lo que tiene dimensión epistémica. Es desde el pensamiento de Cornelius Castoriadis donde se permite la posibilidad de generar un concepto de historia como creación. Como construcción permanente e indescifrable y asimismo con la posibilidad de poder generar un conocimiento sobre ella en pos de una construcción política y cultural. Esto es “pensar el proyecto de una sociedad autónoma a partir de la condición histórico-social para la emergencia de una subjetividad reflexionante”²²

En este texto se plantea la idea del mundo histórico social como construcción y no como consecuencia o resultado de nada. Esta postura es diferente tanto a la mirada positivista, como marxista. No vale buscar causales de los acontecimientos o reglas universales del devenir histórico sino establecer interpretaciones racionales tratando de relacionar nuestra red de sentido con la del tiempo que analicemos.

Esto implica que toma sentido desde lo que Castoriadis denomina “los dominios del hombre” (Castoriadis. 2002) Al ser construcción es cultural y no natural y tiene un devenir no previsible.

Este texto permite construir un enfoque conceptual que genere hipótesis ordenadoras y racionalmente justificables, pero sin la intención de presentar verdades que naturalizan lo cultural y reducen su complejidad en pos de una verdad absoluta.

Esto no implica caer en la trampa del relativismo sino entender la lógica y la complejidad de “los dominios del hombre” “el mundo histórico y social” tanto en la “dimensión simbólica” como “imaginaria” (Castoriadis. 1975). Como construcción política y social, histórica y cultural, incierta, pero factible de ser pensada y conocida.

mutuas entre individuos que «se mueven» a través del espacio y del tiempo, que vinculan la acción y el contexto y diferencian los contextos. Los contextos conforman las «situaciones» de la acción, situaciones a cuyas cualidades recurren continuamente los agentes al orientar recíprocamente lo que hacen y dicen. (Giddens: 1984, capítulo 1). La conciencia común de estas situaciones de acción constituye un elemento de afianzamiento en el «conocimiento mutuo» mediante el que los agentes hacen inteligible lo que los demás dicen y hacen. El contexto no ha de confundirse con los rasgos que constituyen la idiosincrasia de un ámbito determinado de la acción. Las situaciones de la acción y de la interacción, repartidas a lo largo del tiempo y del espacio y reproducidas en el «tiempo reversible» de las actividades cotidianas, son esenciales para la estructuración que poseen tanto la vida social como el lenguaje. Giddens, A. (1998.21). El estructuralismo, el post estructuralismo y la producción de la cultura, en Giddens y Turner (eds.). La teoría social, hoy, Madrid: Alianza.

²² **Castoriadis, C.** 2004. Contratapa. Sujeto y verdad en el mundo histórico social. Seminarios 1986-1987. La creación humana I. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (1ra. Edic. en francés 2002). Caps. “Advertencia” y “I Seminario del 26 de noviembre de 1986”

Bibliografía

- Borón y otros Compiladores. 2006. La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas. Colección Campus Virtual. Bs. As. CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20100720062844/boron.pdf>
- Castoriadis, C. 2004. Sujeto y verdad en el mundo histórico social. Seminarios 1986-1987. La creación humana I. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (1ra. Edic. en francés 2002). Caps. "Advertencia" y "I Seminario del 26 de noviembre de 1986"
- Chip Walter. 2015. pp. 36-57. Arte primitivo en: *National Geographic* en español, volumen 36, número. Washington.
- Daros Williams. 2002.75. ¿Qué es un marco teórico? Enfoques XIV, 1 y 2 (2002): 73-112. Buenos Aires. Universidad Adventista del Plata.
- Domínguez Javier. 2006. 267-287. Cultura y arte, una correspondencia en proceso. Correcciones a una interpretación establecida sobre el Ideal de Arte en Hegel. Areté. Revista de Filosofía. Vol XVIII. Número 2.
- Dussel Enrique. 1994. 1492: el encubrimiento del otro : hacia el origen del mito de la modernidad. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Mayor de San Andrés. La Paz. Plural Editores.
- Dussel Enrique. 1994. 1492 El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad. La Paz. Universidad Mayor de San Andrés. Plural Editores.
- García Morente. 2011 (1931). Ensayos sobre el progreso. Madrid. Ediciones Encuentro.
- Giddens, A. (1998.21). El estructuralismo, el post estructuralismo y la producción de la cultura, en Giddens y Turner (eds.). La teoría social, hoy, Madrid: Alianza
- Giedion Sigfried. 1981. El presente eterno, los comienzos del arte. Madrid Alianza
- Habermas Jürgen. 2008 El discurso filosófico de la modernidad. Madrid. Katz Editores.
- Heidegger. 1966 (1958) Hegel y los griegos. Revista de filosofía. Santiago de Chile. Universidad de Chile.
- Le Goff Jacques. 2005. Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso. Barcelona. Paidós Surcos 14.
- Mathews. 1994. Enseñanza de las ciencias: Revista de investigación y experiencias didácticas. 1994. Volumen 12. Número 1.
- MONTOYA SUÁREZ OMAR (2008) DE LA TÉCHNE GRIEGA A LA TÉCNICA OCCIDENTAL MODERNA. Scientia Et Technica [en línea] 2008, XIV (Septiembre): [Fecha de consulta: 18 de enero de 2019] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=84920503053> ISSN 0122-1701
- Morin, Edgar.2004). Epistemología de la complejidad. *Gazeta de Antropología* (20). <http://www.pensamientocomplejo.org/docs/files/Morin-Edgar%20Epistemologia%20de%20la%20Complejidad.pdf>
- Slavoj Zizek. 2015. Revolución sin sujeto. Crítica al historicismo posmoderno. Madrid. Akal.
- Touraine Alain. 1994. 205. Crítica de la Modernidad. México. FCE
- Toynbee Arnold. 1931. Estudio de la historia. Varias editoriales.
- Vattimo. 1988. El pensamiento débil. Madrid. Cátedra)
- Zygmunt Bauman.2000. Modernidad Líquida. México. FCE.