

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012024000583578>

65-84

ACERCAMIENTOS A PRÁCTICAS ESTÉTICAS TRANS- CULTURALES DESDE LA MIRADA DE TRADICIÓN EUROPEA

Approaching transcultural aesthetic practices from viewpoint of European tradition

ALESSANDRA CAPUTO-JAFFE
Universidad Adolfo Ibáñez (Chile)
alessandra.caputo@uai.cl

PAULA MARTÍNEZ SAGREDO
Universidad de Tarapacá
pmartinezsagredo@gmail.com

Resumen

En este artículo se estudia la dimensión estética de prácticas denominadas artísticas, que no fueron concebidas dentro de los cánones clásicos europeos del “Arte”. Nos centramos en el problema disciplinar que se genera al separar las prácticas estéticas –es decir todas aquellas manifestaciones sensibles– de culturas no-europeas de aquellas que sí pertenecen a los cánones académicos o institucionales de tradición europea; las primeras perteneciendo al ámbito de la antropología y arqueología y las segundas al arte y la estética. Sostenemos que estas divisiones epistemológicas se fundamentan en parte en los prejuicios civilizatorios que tomaron fuerza con el evolucionismo social y que dividieron como categorías separadas lo “civilizado” de lo “primitivo”, relegando sobre todo esta última al ámbito de estudio científico. Sin embargo, se resaltan en este artículo aquellas vertientes de pensamiento que, desde las humanidades de tradición europea, se pueden entretrejer con las agencias y significados que yacen detrás de las prácticas estéticas transculturales.

Palabras clave: Arte no-occidental; prácticas estéticas; logocentrismo; divisiones disciplinares; lenguajes visuales.

Abstract

This article studies the aesthetic dimension of so-called artistic practices, which were not conceived within the classical European canons of “Art”. We focus on the disciplinary problem generated by separating aesthetic practices –that is, all those sensitive manifestations– of non-European cultures from those that do belong to the academic or institutional canons of European tradition; the former belonging to the field of anthropology and archaeology and the latter to art and aesthetics. We argue that these epistemological divisions are based in part on the civilizational prejudices that gained strength with social evolutionism and that divided the “civilized” from the “primitive” as separate categories, relegating the latter mainly to the realm of scientific study. However, this paper highlights those strands of thought that, from the humanities of European tradition, can be interwoven with the agencies and meanings that lie behind transcultural aesthetic practices.

Keywords: Non-western art; aesthetic practices; logocentrism; disciplinary divisions; visual languages.

Recibido: 16 enero 2023

Aceptado: 8 agosto 2023

En este artículo se estudiarán aquellos fenómenos llamados artísticos que han sido producidos fuera de la tradición occidental, desde su dimensión estética; entendiendo este concepto en cuanto manifestación sensible. En particular, nos preguntamos cuál es el espacio de las prácticas estéticas que no provienen de los contextos tradicionales o canónicos de arte en la historia y la teoría del arte –tal como han sido definidos desde la tradición europea– y que se han mantenido en la tradicionalidad como objetos de estudio acerca de la antropología y la arqueología.

Si bien desde sus inicios como disciplinas académicas, la arqueología y la antropología, por un lado, y por otro, la historia, la teoría del arte y la estética, han compartido con frecuencia sus objetos de estudio, el diálogo entre estas esferas parece ser más bien escaso, manteniéndose una “división” disciplinaria ya advertida por pensadores de ámbitos tan diversos como John Dewey (2008 [1934]), Sally Price (1989) y Hans Belting (2007). En parte, esta división se ha mantenido por el prejuicio según el cual la historia del arte y disciplinas afines se dedicarían a fenómenos que provienen en forma exclusiva de la tradición occidental y por la idea de que el término de “arte” solo es aplicable a estas manifestaciones de origen europeo, que se limitarían a cuestionamientos de valoración y sensibilidad (Gell 2016: 33) según una noción de estética acotada a una Belleza idealizada, que se adhiere a un estilo mimético-naturalista. Además, de acuerdo con Estela Ocampo (1985, 2011), las divisiones categóricas respecto a lo que es arte o no, se han basado en gran medida –al menos hasta bien entrado el siglo XX– en concepciones eurocéntricas acerca de lo que es “civilizado” y “primitivo”, producto de formulaciones que, a partir del siglo XIX, se justificaron con el evolucionismo social y el racismo científico.

En cambio, bien es sabido que muchos de estos fenómenos que solemos considerar artísticos no fueron, de hecho, creados con ese propósito: ni el arte griego, egipcio o medieval fueron propiamente “arte”, tal como se entiende el concepto en Europa a partir del siglo XVIII; es decir, que no fueron creados desde la idea de “autonomía del arte”, con un propósito solo estético-contemplativo. Como señala Larry Shiner (2004), el arte es una invención europea, cuyo origen, si bien puede encontrarse en parte en la Antigüedad griega, apenas comienza a formularse en el Renacimiento y, en realidad, termina por cobrar vida a partir de la Ilustración. Mas en particular, a partir de la entrada de las Vanguardias europeas y, por último, con el devenir del arte contemporáneo y la disolución de la obra de arte material (Lippard 2004), las ideas de arte y de estética creadas durante la Ilustración cambiaron de manera radical. Con el “fin del arte” –tal como se entendía este concepto desde la Ilustración– anunciado por Arthur Danto (2014), se ha hecho además cada vez más difícil establecer categorías fijas y canónicas que permitan reconocer la verdadera condición artística de una obra. En general, enfrentarse a lo contemporáneo implica

adentrarse a una oscuridad (Agamben 2008) similar a la de un etnógrafo en un nuevo campo de estudio, en el que es posible replantearse las propias concepciones de mundo.

Por ello, en este artículo se busca entender hasta qué punto debieran superarse aquellas separaciones disciplinarias –que rigen hasta el día de hoy– entre objetos de estudio “propios” de la antropología y la arqueología, por un lado, y aquellos que conciernen al arte y la estética, por otro. Para ello, evaluaremos algunas de las corrientes de pensamiento de tradición europea que permiten aperturas conceptuales para un mejor abordamiento de prácticas estéticas no occidentales. Por supuesto, para abordar el estudio acerca de las prácticas estéticas transculturales, se hace indispensable realizar un excursus antropológico y filosófico; pero también, se hace necesaria una expansión general de los límites de apreciación y circulación de aquello que podría ser considerado como arte, que aún cae en una división –heredera de un prejuicio que prevalece desde el siglo XVIII– entre las artes “altas” y las “bajas”, en la que esta última categoría incluye la artesanía y aquellos objetos producidos por culturas ajenas a la tradición europea, que no entran en los circuitos institucionales y de mercados del arte.

APERTURAS CONCEPTUALES RESPECTO A LOS LÍMITES DEL “ARTE”

A partir del pensamiento pre-romántico e ilustrado y, sobre todo, con pensadores como Winckelmann (1987 [1756], 2011 [1763]) y Baumgarten (2000 [1750]), se comenzó a cristalizar una noción particular del arte arraigada en un ideal de Belleza que interpretaron del mundo de la Antigüedad griega. Kant (2013 [1790]) desarrollaría también una noción específica del juicio estético, resaltando la condición de la autonomía del arte, mientras que, más adelante, Hegel (1990 [1835]) profundizaría en torno a la expresión de ideas en el arte y, por tanto, se acercaría a nociones simbólicas y abstractas de este. No obstante, otra visión más superficial dejaría al arte como un mero conducto de sentimientos “agradables”, que debía seguir parámetros formales y de composición específicos para mantener el decoro y la armonía. En este sentido, habría que esperar a Nietzsche (2007 [1872]) para que diera a entender la complejidad de las manifestaciones estéticas de raíz europea, al destacar el elemento “dionisiaco” en la obra de arte; es decir, aquello más puramente sensible, que contrarrestaba los valores e ideales apolíneos, en los que el *logos* era el principal transmisor de la Verdad.

Tal como se percatan el antropólogo Carlo Severi (2015) y el historiador del arte Georges Didi-Huberman (2009), hace ya más de un siglo Aby Warburg (1999, 1992) comprendió la necesidad de apertura de los límites conceptuales en torno a lo que puede ser considerado o no un objeto de estudio acerca de la historia del arte, no sólo mediante el desarrollo de una *Kulturwissenschaft* –una ciencia de la cultura– sino adentrándose en el estudio acerca de las pictografías amerindias entre las sociedades

Hopi de los Estados Unidos, así como en las pervivencias de estas simbologías en contextos de mestizaje con el cristianismo (Warburg 2008). Warburg abogaba, ya en los albores del siglo XX, por una visión no “estetizante” del arte, entendiendo este concepto en la acepción antes mencionada, según la cual este sólo debía responder a una cierta categoría de manifestaciones sensibles enmarcada dentro de la tradición europea. Ya entonces, Warburg –inspirándose en parte en Nietzsche– se daba cuenta de que el arte comunicaba y ejercía una fuerza mucho más poderosa que la de transmitir aquellos ideales de belleza, acotados a un contexto histórico y geográfico particular. Para Warburg el arte era una forma de comunicación mediante la cual era posible conocer la “psicología” de una sociedad; sobre todo, aquellas aristas ocultas y “heterogéneas” que pasan en general por desapercibidas. Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos por abrir estas barreras conceptuales hacia lecturas más amplias y, sobre todo, interdisciplinarias del arte, después de Warburg las líneas más canónicas de la historiografía del arte y la estética continuarían centrándose en una visión enmarcada en concepciones y parámetros europeos (Wölfflin 1997, Worringer 1953, Panofsky 2006, Belting 2007, Gombrich 2003).

Entrado el siglo XX, la antropología del arte y la historia del arte llegan a conclusiones afines, según las cuales el arte o las prácticas estéticas se formulan desde un lenguaje propio que no está sujeto a una *logos*, entendido como la razón que se transmite mediante la palabra y como el único responsable de transmitir Verdad (o el canal de transmisión epistemológico). En otras palabras, y de acuerdo con los giros icónico y pictórico anunciados por Gottfried Boehm (2020, 2011a y 2011b) y W.J.T. Mitchell (2020, 2011a y 2011b) respectivamente, los lenguajes visuales escapan a las formas de transmisión del conocimiento que pasan solo por vía del *logos*. Esto coincide con las epistemologías que rigen en otras culturas, en las que las prácticas estéticas se encuentran asociadas a las ritualidades y los lenguajes míticos, que aún son conductos fundamentales y válidos en la transmisión del conocimiento¹.

Por ello, para entender el arte que va más allá de las fronteras conceptuales y formales que suelen encontrarse en los discursos, instituciones y circuitos artísticos convencionales, se hace obligatorio un acercamiento al enfoque antropológico (tal como lo plantean Gell 2016, Descola 2005, Morphy 2008, Severi 2015, entre otros), en el que se estudian las prácticas estéticas (las formas de comunicación y generación de conocimiento transmitidos por medios sensibles), desde las perspectivas y cosmovisiones de las culturas que las crean, teniendo en cuenta los diversos medios, soportes, y espacios en los que se transmiten. No son prácticas que se atienen a los conceptos “clásicos” de arte o de estética, tal como han sido utilizados a partir de la Ilustración. En general, están relacionadas con simbolismos, significados y agencias

¹ Compárese la problemática entre la escisión del mito y el *logos* en la tradición occidental (Vernant, 2003; Gadamer, 1997) con el significado mítico en culturas indígenas (Lévi-Strauss 1995).

(Gell 2016) utilizadas para transmitir la memoria cultural, las narrativas míticas y todo tipo de interacción con el mundo de lo sagrado o el espacio de lo suprasensible.

De acuerdo con Ocampo, la multiplicidad y simultaneidad de agencias y significados de las obras de arte que se encuentran fuera de los cánones clásicos occidentales nos conduce a mirarlas, más bien, como “prácticas estéticas imbricadas” (1985, 2011). Dicho concepto nos permite entender además estos fenómenos complejos, que trascienden las funcionalidades y las categorías establecidas desde las academias europeas en torno a un arte desinteresado o autónomo, que se aleja de cualquier otra posible funcionalidad que no sea solo la contemplativa. Al contrario, al lidiar con estos fenómenos nos enfrentamos a prácticas que incluyen e imbrican tanto funcionalidades prácticas como simbólicas y pueden poseer en forma simultánea múltiples agencias.

EL DOMINIO DEL LOGOS VERBAL FRENTE A LA ESTÉTICA

Tal como se comenzó a esbozar antes, uno de los desafíos mayores en el encuentro epistemológico entre distintas culturas es el de entender desde qué posturas o concepciones de mundo se enmarca cada parte, y esto se refleja también en las manifestaciones estéticas. Si bien se utilizan los términos “occidental” y “no-occidental” para demarcar una problemática histórica y política específica, definida por una relación de dominio colonial, suele generarse una contraposición dicotómica entre aquello que pertenece a una cultura de tradición europea y aquello que no. En ese sentido, es posible advertir que, mirándolo con fina lupa, es imposible definir de manera clara ambas categorías, ya que se corre el riesgo de pasar por alto los complejos y vastos mundos de hibridismos y mestizajes culturales que caracterizan, por último, todas las culturas –incluyendo aquellas que provienen de Europa–.

Por consiguiente, en la misma medida en que no es posible aunar bajo un mismo grupo lo que es “no-occidental”, que abarca un sinfín de culturas, visiones de mundo y ontologías, tampoco lo “occidental” puede definirse en términos absolutos como logocéntrico, universalista, racionalista, cartesiano, etc. Ya Bruno Latour (2011) puso en jaque estos conceptos con los que se ha intentado definir la Modernidad en términos de poderío hegemónico, poniendo en relieve la simultaneidad de corrientes y contracorrientes de pensamiento, que han estado siempre arraigadas en la tradición occidental, y que escapan a una catalogación o definición unívoca y definida. Esta crítica a la modernidad se hace palpable en el contexto latinoamericano (Knight 2007), en el que autores como Gruzinski (1994) advirtieron acerca de la imposibilidad de definir fronteras culturales en contextos mestizos, y en el que la discusión se hace aún más compleja a la hora de estudiar los movimientos artísticos del continente (véase Giunta 2021; Mosquera 2020, 2009; Escobar 2008; Oliveras 2008). En estos contextos se ponen en relieve además las diferencias en términos de poder, justicia, libertad; las

consiguientes fricciones y desigualdades entre lo dominante y lo subalterno y la imposición de voces dominantes y hegemónicas sobre otras. Continúa resonando en ese sentido el llamado que realiza Spivak (1998) en relación con la toma de conciencia de otras discursividades y formas de ver y entender el mundo que no están definidas según los parámetros de aquella supuesta modernidad occidental. Así, pese a lo que autores como Derrida (2005) clasificaron como el dominio del logocentrismo, en cuanto concepción epistemológica dentro de la tradición europea respecto a otras formas de transmisión de conocimiento, este no ha sido desde luego la única forma desarrollada dentro de este contexto.

Tal como indican Salvador Pániker (2003) y Gadamer (1997), en época pre-socrática el logos y el mito aún se encontraban imbricados de una forma íntima y los cantos y rituales sagrados poseían un grado de Verdad; es decir, lograban explicar y establecer una relación con el mundo circundante. En Vernant (2003) leemos entonces que el logos asumía una posición dominante a partir de la Grecia Clásica, identificando el punto de escisión con el mito a partir el desarrollo de la *polis* y en el momento en que el sabio, cuyo conocimiento había sido hasta entonces secreto y destinado al desvelamiento de unos pocos elegidos por voluntad divina, se convertía en el filósofo, generando así una democratización del conocimiento (Vernant 2003, p. 172). Así, la sabiduría dejaría de tener una cualidad divina para convertirse en un bien social. Con la entrada del logos como discurso dominante se renuncia de manera voluntaria a lo dramático y maravilloso y se establece un concepto de Verdad a partir de una investigación que remite al intelecto individual. Por lo demás, el discurso lógico encontraría su soporte ideal en la escritura, mientras que el discurso mítico-religioso quedaba más bien en manos de la dramatización (ritualización) oral del discurso y de otros medios estéticos.

De este modo, todas aquellas formas de comunicación del mito y transmisión de lo sagrado, donde jugaba un papel preponderante la estética –medios sensibles que incluyen lo performático o ritual, lo sonoro y lo visual– quedaron como medios menos aptos en transmitir Verdad, por no decir que fueron excomulgados de la República platónica². Además, de acuerdo con Boehm (2011b, p. 93), aquello que podría entenderse como una de falta de confianza hacia el lenguaje visual en cuanto portador de Verdad, también encuentra una base en la tradición Judeocristiana, ya que prohíbe en su Decálogo el hacerse una falsa imagen de Dios.

² Recordemos que Platón expulsa a los poetas y músicos (en general, al ámbito del arte) por su capacidad de engañar a los ciudadanos respecto de los Dioses.

LO SAGRADO Y LAS PRÁCTICAS ESTÉTICAS EN EL ARTE DE LAS VANGUARDIAS

A pesar de la desconfianza hacia la imagen que por su presunta naturaleza “engañososa” demuestran las tradiciones de la Grecia clásica y judeocristiana, la estética teológica nos permite entender que, por ejemplo, desde la misma tradición cristiana, existe también una posibilidad de conocer lo sagrado mediante lo sensible³. Según Hans Urs von Balthasar (1985), para los Padres de la iglesia lo Bello se entendía bajo el concepto de *pulchrum* –un término más bien abstracto para denominar lo perfecto, puro y celestial– que, junto con las nociones de *unum* (lo unitario e indivisible), *verum* (lo verdadero) y *bonum* (lo bueno) conformaba uno de los trascendentales del ser⁴. La experiencia estética se fundamentaba así en una búsqueda espiritual que entendía lo sensible como una forma de acceso hacia lo suprasensible y, por tanto, hacia el conocimiento de lo divino. También Paul Claudel (1989) especificaba esta capacidad de conocer lo sagrado a partir de la trascendencia de lo sensible. Para el autor, los sentidos y, por tanto, lo corpóreo es el medio que permite conocer el alma: “El cuerpo es obra del alma: es su instrumento práctico, su expresión y su prolongación en el dominio de la materia” (Claudel 1989, p. 15, traducción nuestra). No es casualidad que Claudel publicara este texto junto con Mircea Eliade (1989), quien exploraba la experiencia sensorial en la mística de culturas que practican el chamanismo y en las que lo sagrado se expresa mediante “técnicas del éxtasis”, es decir, el entrenamiento y la manipulación de los sentidos para lograr una percepción de lo suprasensible. En ese sentido –y salvando las generalizaciones cuestionables respecto del chamanismo en la obra de Eliade– es posible encontrar puntos en común entre el misticismo cristiano y las prácticas chamánicas en elementos esenciales, como la capacidad de percibir lo que en condiciones “normales” (sin especialización ni entrenamiento) no podría percibirse; es decir, la capacidad de aprehender lo sagrado por medio de medios estéticos.

El arte y lo sagrado nunca han estado por tanto del todo deslindados; ni siquiera en la tradición de origen europeo. Puede decirse entonces que la búsqueda de lo sagrado es una contienda que se encuentra de forma transcultural a lo largo del tiempo y que no termina con el venir de un mundo cada vez más secular y moderno, sino que continúa ocupando un rol fundamental en el arte. Los artistas de Vanguardias buscaron esa reconexión con lo sagrado mediante lo sensible –en particular a través de lo visible– encontrando en ese sentido, y de un modo bastante intuitivo, un punto de encuentro formal y conceptual con el arte de culturas de otras latitudes. En efecto, bajo

³ Las ideas aquí planteadas recogen en parte los apuntes de clases del curso sobre Estética de la Religión dictado por Amador Vega, impartido en la Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, en 2009, y están contenidas también en su artículo *Estética apofática y hermenéutica del misterio: elementos para una crítica de la visibilidad*, del mismo año.

⁴ Véase al respecto Rafael Luciani (2008).

la mirada postcolonial, el Primitivismo adquiere un cariz polémico y complicado en relación con la ética, en la medida en que los artistas se convertían en testimonios y hasta cierto punto –con mayor o menor conciencia de ello– en partícipes de un cruento proceso de colonización y, en muchos casos, de expoliación de objetos culturales procedentes de África, América y Oceanía en especial. No obstante, se percibe una y otra vez, entre las motivaciones que condujeron a estos artistas a apropiarse de máscaras, estatuas, atuendos y figuraciones geométricas de otras culturas, un interés por aquellos elementos sagrados que entrelazaban estas obras con quienes las realizaban. En ese sentido, Picasso reconocía el poder intercesor del arte entre fuerzas desconocidas y quienes crean o usan estas obras (Malraux 1976, p. 10-11).

La búsqueda espiritual en los artistas de Vanguardias responde también a una voluntad de alejamiento –aunque no completo– de los modelos de progreso tecnológico y consiguiente desacralización del mundo en la tradición occidental. Como explicó Michel Henry (2008, p. 149), el rechazo de Kandinsky hacia las formas mimético-figurativas del arte iba acompañado de una desconfianza de la excesiva dependencia de una ciencia positivista y al desenfreno del progreso modernizador, así como a la necesidad del hombre moderno de aferrarse al mundo físico-natural para entenderse en el mundo. Desde una arista que buscaba conciliar lo racional y científico con lo espiritual, artistas como Hilma af Klint y Piet Mondrian buscaron el conocimiento de lo sagrado mediante la abstracción de las formas visuales y, al mismo tiempo, en la relación con corrientes que intentaban aunar lo científico con lo espiritual, como la teosofía y la antroposofía. Mas, en general, esta búsqueda espiritual mediante el arte conllevó a un proceso formal de abstracción visual y hacia la disolución total de la forma figurativa en el arte. En ese sentido, Henry destacó que esta vía hacia la abstracción en el arte de las Vanguardias europeas respondía a una reconciliación con el fundamento de toda pintura – “toda pintura es abstracta”, aseveraba– y que, por ello, volver hacia la abstracción significaba devolverle la normalidad al arte (Henry 2008, p. 149).

Es por ello que, más allá de las críticas anticoloniales que puedan desprenderse del primitivismo como un fenómeno artístico muy variado, que atraviesa el arte de las Vanguardias y el arte contemporáneo, y que implicó, en especial, formas de apropiación del arte de culturas que habían caído bajo el dominio colonial europeo, no se puede negar la existencia de una “afinidad”–en el término propuesto por William Rubin (1984)⁵– tanto formal como conceptual, del arte occidental con las prácticas artísticas de estas culturas. En cualquier caso, el escape hacia soluciones visuales

⁵ William Rubin fue criticado por aportar una mirada parcial de la afinidad que sentían los artistas de Vanguardias hacia las formas estéticas de países que habían caído bajo el poder colonial europeo, sin destacar que esa relación no se establecía en términos equitativos, sino que se trataría más bien de una afinidad unilateral en la que el europeo se apropiaba e inspiraba de lo “primitivo” (véase al respecto Clifford 1988).

abstractas por parte de los artistas de Vanguardias rompía con el dominio de unas lógicas de representación mimético-figurativa que habían dominado el lenguaje artístico de tradición europea desde la Ilustración, permitiendo así un diálogo mayor con las prácticas de otras culturas, que encontraban en los lenguajes abstractos una vía directa de manifestación de lo sagrado y de conocimientos míticos. En ese sentido, en culturas como las amazónicas, se observa la presencia de un “espíritu abstracto”, del cual escribe Juan Eduardo Cirlot (1965), y que permea en las distintas manifestaciones estéticas, tanto en contextos rituales como cotidianos. Desde los diversos patrones de los *kené* Shipibo, las abigarradas formas que decoran las cestas masculinas para el procesamiento y consumo de la yuca de los Ye’kuana, hasta las figuras de la pintura corporal, todos estos grafismos y estas visualidades geométrico-abstractas están lejos de ser meras decoraciones. Al contrario, la abstracción visual se convierte en el lenguaje de lo sagrado, que perpetúa los mitos y la memoria cultural.

DE VUELTA AL ORIGEN DE LA PALABRA “ARTE”

Tal como fue mencionado antes, el origen del concepto de arte en la Antigüedad grecolatina –*techné* en griego y *ars* en latín (Shiner 2004, p. 46)– se diferencia de la noción moderna de “Arte” (en mayúscula), entendida esta última como una categoría superior y diferenciada de prácticas pueriles y carentes de significados trascendentales. En ese sentido, aún no existía una diferenciación entre el rol del artista y el del artesano. En la Antigüedad, la ocupación en apariencia mundana del artesano aún no había sido devaluada y execrada por completo de cualquier relación con las categorías altas de raciocinio y producción de conocimiento. Como señala Richard Sennet (2009), “la habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación; la realidad tangible, cuestionada por la religión, y el orgullo del trabajo propio considerado como un lujo” (p. 33). Sin embargo, estos prejuicios no corresponden a todas las formas en las que se ha valorado el trabajo del artesano dentro de la historia occidental, y mucho menos, fuera de ella. La gran mayoría de las prácticas estéticas de culturas que no provienen de la tradición europea, pero también, una gran parte de las prácticas estéticas producidas dentro de esta tradición, como el arte medieval, o aquellas prácticas rebajadas a la categoría de artesanía, no se enmarcan en los cánones de arte “culto” o académico, cristalizados a partir de la Ilustración. En estas, el trabajo artesanal y la transmisión del conocimiento tradicional son elementos que le dan valor y sentido. Esto no significa que estén exentas de valoraciones en cuanto a la calidad, maestría y, por consiguiente, la belleza del trabajo. De hecho, de estas facultades depende en parte el éxito y la efectividad de la práctica.

Una aproximación, por ejemplo, a prácticas realizadas en la zona andina en épocas cercanas al primer contacto europeo, parecen indicar que algunas de las concepciones asociadas a la creación de objetos bellos y complejos se relacionaban,

por un lado, con la pericia técnica que por lo general estaba asociada a la capacidad del *camayoq* (creador del ‘objeto’ que lo insuflaba de una energía específica) y, por otro, la cantidad de trabajo que implicaba dicha práctica. Sucede así, por ejemplo, con los *tocapus*. En el diccionario jesuita anónimo, de 1586, se define *tocapo* como “labor en lo que se brosla o texeo en vasos, tablas & etc.” (Anónimo 1951 [1586], p. 84). Algunos años más tarde, en el diccionario elaborado por González Holguín (1608, p. 344) se define este vocablo como “los vestidos de lauores preciosos, o paños de laur textiles”. Ambos lexicones recogen vocablos y acepciones de la lengua quechua, mientras que el de Ludovico Bertonio, de 1612, lo hace con la lengua aymara. En ese diccionario se recoge la voz *Tocapu isi*: “Vestido, o ropa del Ynga hecha a las mil marauillas y assi llaman agora al Terciopelo, Telas, y Brocados &. quando quieren alabarlos” (Bertonio 1612, s.v). Fray Martín de Murúa lo define como “El vestido que ordinariamente usaba [el Inca] era una camiseta de cumbi *labrada*, la cual era obra de las ñustas, que lo hilaban *sutilísimamente* para tejer los vestidos del Ynga, y *esculpían en ellas maravillosas labores de tocapo, que ellos dicen que significa diversidad de labores*, con mil matices de sutil manera, al modo de los almaisales moriscos, de primor excelente, y unas veces de color morado, otras verde, otras azul, otras carmesí finísimo” (Murúa 1962 [1616], p. 226v, añadidos y énfasis nuestros). Sin embargo, los *tocapus*, presentes tanto en tejidos, vasos de madera (qeros), arquitectura y cerámica, han sido objeto, sobre todo desde la Colonia, de una exigencia que parece exceder su propia naturaleza y se ha intentado ver en ellos un indicio de protoescritura ideográfica. Tom Cummins, historiador del arte especialista en el mundo andino sintetiza esta situación:

¿Representa el tocapu un sistema transhistórico de notación que puede entenderse e interpretarse de acuerdo con alguna estructura o principio subyacente, como los glifos mayas y el khipu andino o es meramente idiosincrático y básicamente mnemotécnico e históricamente específico, como sugirió George Kubler (1961), quien creía que el uso continuado del tocapu en el período colonial era meramente decorativo, que había perdido toda capacidad de transmitir significado? Lo que también es importante señalar es que el tocapu puede utilizarse en contextos culturales y religiosos radicalmente diferentes (Cummins 2011, p. 284, traducción de las autoras).

La polisemia y la multiplicidad de usos es una variable frecuente entre prácticas estéticas “no canónicas”. Y está claro que los patrones geométricos que se observan, tanto en *tocapus* como en otros soportes y contextos, pueden llegar a ser solo decorativos o tener toda una serie de usos y significados de múltiples complejidades. Es decir, a veces el valor de un objeto consiste en ser bello y otras veces, ese mismo tipo de objeto puede llegar a convertirse en un lenguaje complejo; las agencias

cambian según los contextos y las relaciones que tienen las prácticas con sus creadores y usuarios/consumidores/espectadores.

Nos acercamos así a las ideas que aporta Severi en *El Sendero y la voz* (2015) cuando, para elaborar una antropología de la memoria, se da cuenta de que uno de los medios predilectos en la construcción y perpetuación de esta, son los lenguajes estéticos y performáticos. De la misma manera, retoma del *Ritual de la serpiente* de Warburg (2008) la noción de *pictografía*, para referirse al soporte visual como una forma de articulación entre la oralidad y la escritura, que opera “en clave mnemónica, entre ciertas imágenes específicas y ciertas categorías de palabras” (Severi, 2015, p. 14). Estas prácticas, y en particular, las manifestaciones visuales, sirven en la mayoría de los casos como articuladores de la memoria de una colectividad. De la misma manera, los significados de los objetos que tienen funcionalidades no responden siempre a la lógica de construcción de conocimiento propios de una tradición moderna, occidental. Ejemplo de ello, propone Severi, es el harpa Zandé (África Central), que, desde una lectura clásica antropológica, sería un objeto musical con decoración antropomorfa, pero en realidad, es, para su cultura de origen, un ancestro que recobra vida cuando es tocado (p. 33).

LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN EN LA PROPIA TRADICIÓN EUROPEA

Otra problemática que concierne de manera directa el ámbito de estudio visual y estético, es la representación. En ese sentido, uno de los desafíos mayores a la hora de enfrentarnos a prácticas estéticas procedentes de culturas cuya genealogía no se remonta a la tradición europea, es el de desprenderse, en cierto grado, de las lógicas de representación procedentes de una lectura académica moderna y por consiguiente “logocéntrica”, acerca de lo visual. Como aclara Fernando Zamora Águila (2019), es verdad que la superación del logocentrismo en el estudio visual puede encontrarse ya entrado el siglo XX, en autores tan variados como Paul Valéry y Marshall MacLuhan, en la medida en que ambos reconocen los límites de la palabra escrita y lenguaje verbal para expresar o hablar de fenómenos visuales. Sin embargo, a partir de los giros pictóricos e icónicos respectivamente, Mitchell y Boehm se cuestionan hasta qué punto la imagen no se le escapa al logos, en la medida en que funciona bajo una “lógica” propia. Así, leemos en Mitchell (2020) que, a pesar de que lo visual se mantiene como un agente subalterno en la episteme de occidente, en realidad, las imágenes son en sí mismas un lenguaje, con un sentido y una agencia –para ponerlo en términos de Gell (2016)– propias. Es decir que en la imagen se genera un desplazamiento o diferencia (Boehm 2020) de sentido respecto al lenguaje verbal, en términos como los que utilizaba Derrida al hablar de la *différance* (2005).

Ahora bien, respecto a los giros icónico y pictórico, podría añadirse que lo visual comprendería sólo una parte de un lenguaje estético (sensible) que incluye

muchas veces –y de manera simultánea– distintos sentidos. Se hace por ello necesario tener en cuenta que lo *visual* no es el único lenguaje que adquiere cierta autonomía respecto al lenguaje verbal entre las formas de manifestación culturales. Distintas formas de arte –occidentales y no-occidentales– incluyen otras sensibilidades entre sus formas de manifestación, como lo sonoro, lo performático, en fin, lo sinestético. Incluso en la misma tradición europea, los lenguajes estéticos toman una importancia fundamental: piénsese en un ritual litúrgico medieval, en el que un feligrés común, por lo general analfabeta y sin conocimientos del latín, solo percibía y lograba una aproximación a la experiencia sagrada mediante la contemplación de los complejos escultóricos y las pinturas visibles en los templos, que se mezclaba con el sonido de los cánticos y la percepción olfativa (por el uso de incensarios, por ejemplo).

De este modo, la imagen visual –o el fenómeno estético en general– no necesariamente es representación de algo; es decir, no se le debe o puede dar un significado traducible a un *logos* –al lenguaje verbal– y en ese sentido, no siempre tiene que haber un intermediario entre un emisor y un receptor. En ocasiones, el objeto o fenómeno visual no re-presenta nada, sino que es concebido en cuanto pura presencia. Boehm hace en ese sentido referencia a una “lógica de la mostración” (2020, p. 37) y también utiliza el ejemplo de la célebre frase “what you see is what you see” de Frank Stella (Boehm 2011b, p. 90) que alude a un arte minimalista y, precisamente, no representativo. Esto encuentra además una cercanía con el alcance fenomenológico que hace Merleau-Ponty (2010, 1986) acerca de la experiencia de lo visible –refiriéndose al arte moderno–, en que la pintura hace “visible lo invisible”, es decir, donde la imagen interior se “muestra” en cuanto presencia sensible.

Es verdad que, por un lado, y como se advirtió antes, esto implica para la representación en la tradición judeocristiana un enorme problema debido a la necesidad de evitar la idolatría, que conllevó a un distanciamiento formal entre lo representado y la representación. Asimismo, si nos remontamos a las lógicas visuales del medioevo, estas llegaron a convertirse en verdaderas manifestaciones de lo sagrado en casos como las *acheiropoietos*, imágenes hechas por “manos divinas”, o bien, que no fueron hechas por manos humanas. De hecho, las crisis iconoclastas del medioevo se debieron a la delicada problemática en torno a cómo podía representarse lo sagrado para evitar la idolatría.

En ese sentido, y como ha aseverado también Hans Belting (2007, p. 34), la palabra “ídolo” contiene, desde las primeras discusiones en torno a su significado en la Grecia Antigua, una connotación negativa, mediante la cual se definía una imagen falsa y engañosa. Esta idea tomaría aún mayor relevancia a partir de los escritos de San Pablo, quien sólo concebía la verdadera imagen de Dios en la figura de Cristo encarnado. Tal como ha observado Jean-Luc Marion (1999), según esta clave de lectura, el icono no manifiesta ni el rostro humano, ni la inabarcable naturaleza divina;

más bien, supone la relación entre ambos en la *hypóstasis*, figura liminar que se interpone entre lo divino y lo humano. El icono oscila entre el encubrimiento y el descubrimiento simultáneo de “la separación en él de lo divino y de su rostro” (Marion 1999, p. 21). Esta peligrosa condición del ícono en la tradición europea –que corría el riesgo de convertirse en ídolo de forma constante– hizo complicada la relación con la imagen de aquellas culturas que cayeron bajo su dominio, donde era posible observar esta lógica de la “mostración” anunciada por Boehm. Por ejemplo, Marc Augé explica que en los “fetiches” del África Central lo divino se convierte en el objeto mismo: “Dios es cosa, es objeto compuesto cuya fórmula puede ser más o menos restituida o arrojada en cada una de sus realizaciones” (Augé 1996, pp. 28-29). Por ello, la lógica de la “mostración” facilita una aproximación al análisis de prácticas de diferentes culturas; teniendo en cuenta por supuesto que cada una, en su contexto, funciona según lógicas que se inscriben en epistemes y ontologías propias.

Colegimos así en que las prácticas estéticas pueden dejar de ser representaciones para convertirse en presencias en sí mismas; pero, además, también pueden tener la capacidad de transformar (de forma temporal o permanente) a quienes las crean o participan en ellas. Piénsese, por ejemplo, en el carácter transformador de la pintura corporal durante los rituales de los *shapori* (chamanes) yanomami, en los que los protagonistas de los rituales cambian su identidad –física y espiritual– para comunicarse con los *hékura* –lo que desde las ontologías amazónicas se conoce en lo popular como “dueños” o entidades suprasensibles– (véase Acuña Delgado 2009). Lo mismo vale para las decoraciones de las cestas masculinas que realizan los pueblos *ye’kuana*, que convierten, transforman al objeto en un agente cultural, que lo diferencia de su origen natural y, por tanto, elimina su potencial peligroso (Caputo-Jaffe 2016). Al tomar en cuenta las ontologías amazónicas, podemos percatarnos de que la misma concepción del Ser es puesta en jaque, si se mira desde una episteme positiva o cartesiana, ya que no prevalece una distinción entre lo real y lo imaginario. Lo vemos en la ontología E’ñepá según la cual, lo que define a un Ser no son sus cualidades físicas-genéticas-fenomenológicas, sino que la identidad –y por tanto, la correspondencia con el mundo suprasensible– se manifiesta a partir de las dinámicas relacionales: bajo esta lógica, por ejemplo, una serpiente común que se encuentra en la selva y que puede ser una anaconda o cualquier otra especie, se convierte en Amaná, una entidad suprasensible –y peligrosa–, cuando se la encuentra alguien en los caminos de bosque (Caputo-Jaffe, 2017).

EL FUNDAMENTO EPISTEMOLÓGICO DE ORIGEN EUROPEO EN LA RECEPCIÓN DE PRÁCTICAS ESTÉTICAS NO-EUROPEAS

Para concluir, nos centraremos de manera sucinta en el problema de la recepción de las prácticas estéticas que no se originan en la tradición europea, para

constatar que los motivos por los que estos se han mantenido al margen de las instituciones y los ámbitos de estudio relacionados a las artes se enraízan, sobre todo, en prejuicios que derivan de epistemologías con las que se ha justificado al colonialismo, en las que se veía la “otredad” cultural en cuanto diferencia civilizatoria. Con estos prejuicios se ha justificado también la división de campos de estudio entre la antropología y el ámbito de las artes, acarreado, como consecuencia, que el “otro cultural” quedara confinado a las disciplinas científicas, compartiendo así un lugar con el mundo natural, quedando exento de convivir en el espacio de lo cultural de origen europeo. Esto explica por qué lo “etnográfico” se encuentra, o bien en el museo de ciencias, o tiene un lugar en un museo aparte, lejos del arte canónico.

Es verdad que, en casos como el arte precolombino civilizaciones, como la Maya, Azteca e Inca, fueron apreciados con facilidad y considerados como arte “culto”, por no decir que gozaron de la mirada estetizante de los surrealistas –desde Breton a Artaud (Clifford 1988)– y artistas latinoamericanos, como Joaquín Torres-García, quien a partir de la construcción de un imaginario precolombino intentó fundar las bases para un lenguaje artístico propiamente latinoamericano. Como aboga Baudrillard (1969), los objetos culturales de estos mundos adquirirían para el europeo el valor de mitos fundacionales, que reflejaban un deseo nostálgico hacia el “eterno retorno” (en el sentido que le da Eliade, 2011). Mas, en ese sentido, la inserción del mundo precolombino en los espacios canónicos e institucionales del “Arte” tendría entonces más que ver con la idea de “aura” de Walter Benjamin (1989, p. 72), en la que la mirada del observador insufla de significados y referentes propios a un objeto arcano que no comprende del todo.

Bajo una mirada más bien romantizada, los objetos producidos por culturas ajenas a aquellas canónicas, de tradición europea, fueron catalogados y valorados de manera distinta, según los criterios de historización y de comparación con valores civilizatorios: algunos serían considerados anticuarios (Miller 2014) procedentes de culturas arcanas y perdidas, que se remontaban al *illud tempus*, mientras que otros pertenecían al “hombre en estado de naturaleza”, mostrándole al “civilizado” europeo los estadios más primitivos de la humanidad. Así, aquellas producciones artísticas que encontraban una afinidad conceptual y formal con los cánones civilizatorios europeos –poseer grandes centros urbanos, arquitectura monumental, complejas jerarquizaciones religiosas y políticas, escritura, etc.– entraban de forma más fácil en museos de arte, mientras que aquellos objetos producidos por culturas que no fueron considerados afines a estos preceptos civilizatorios, fueron introducidos por lo general a espacios de estudio científicos, como los museos de ciencias y museos etnográficos.

Utilizando el ejemplo latinoamericano, desde los inicios de la Colonia, todo el conocimiento acerca del mundo amerindio venía de la mano de los descubrimientos de nuevas especies animales y vegetales, de los estudios geográficos, las

clasificaciones y descripciones del mundo natural. De hecho, si tenemos en cuenta la vieja dicotomía entre lo natural y lo “humano” dentro del pensamiento europeo, el amerindio caía dentro del paradigma del hombre en “estado de naturaleza” y, por tanto, no gozaba del mismo grado de “humanidad” que el europeo⁶. En todo caso, los objetos culturales del mundo indígena llegaron a los gabinetes de curiosidades, donde se albergaban también ejemplares de especies de animales disecados, vegetales, piedras y otros objetos de interés científico. Incluso los cuerpos –vivos o muertos– de los amerindios fueron trasladados como “ejemplares” objetivados para apaciguar la curiosidad –científica o exotizante– de la mirada del europeo. Con el pasar del tiempo, estos objetos serían trasladados primeramente a los museos de ciencias y, más adelante, a los museos arqueológicos o etnográficos (Ocampo 2011).

No cabe duda de que, hasta el momento, la antropología ha sido el principal responsable en dar a conocer “otras” ontologías, visiones de mundo y formas de manifestación estéticas. Desde el arte, en cambio, a pesar de los numerosos intentos por poner en conjunto sensibilidades y afinidades culturales distintas (véase al respecto Kisin y Myers 2019), aún se requiere de un mayor esfuerzo para no caer en visiones primitivistas –e incluso paternalistas– respecto a las culturas de origen no-europeo. Los debates recientes en torno al arte contemporáneo y la antropología resuenan en la idea del artista *como* antropólogo, en los términos en los que lo planteó Foster (1995) a partir de su teoría del “giro etnográfico”. Es decir, que el artista se hace en esencia las mismas preguntas que se plantea un antropólogo al enfrentarse a una alteridad. Sin embargo, Foster es a su vez escéptico respecto de este enfoque –que denomina, con precisión, “pseudo-antropológico”– identificándolo como un “lugar imposible” (p. 307) en la medida en que resulta paradójico distinguir del todo hasta qué punto no se está reflejando uno sobre la imagen del otro. A pesar de este enfoque, que observa una transformación del artista apoyado en aquella base estética arraigada en la Ilustración, hacia uno que es más bien un etnógrafo, ocupado en enfrentarse a una “otredad”, se continúa asumiendo una postura epistemológica fundamentada en la tradición europea. Incluso los artistas contemporáneos que provienen de culturas indígenas adaptan sus lenguajes estéticos a los medios propios del arte contemporáneo; sea utilizando soportes “clásicos” como la pintura al óleo sobre lienzo y la escultura, o bien lenguajes más contemporáneos, como la performance, la instalación o el videoarte. En cualquier caso, toda adaptación a un medio y un espacio expositivo propio del arte contemporáneo implica un traslado de formas de transmisión de conocimiento propias

⁶ Hay que aclarar que la deshumanización de lo extraño y, por consiguiente, de lo enemigo, no es una práctica exclusiva europea y que conforma un común denominador en casi todas las culturas. Asimismo, es posible recordar también aquellos personajes, como Bartolomé de las Casas, que ayudaron a reivindicar el carácter “humano” de los indígenas, otorgándoles el beneficio de poseer alma y, por tanto, el derecho a la vida (eso sí: siempre y cuando abrazaran la fe cristiana).

de una cultura particular (por ejemplo, Shipibo, Yanomami, Navajo) a un medio que viene desarrollándose en la tradición europea del arte.

En ese sentido, las miradas descolonizadoras y anticoloniales obligan también a un replanteamiento de aquellas categorías que hasta ahora han mantenido los ámbitos de estudio artísticos separados de áreas más científicas, como la antropología y la arqueología. Además, desde el ámbito del estudio acerca de las prácticas estéticas, también se hace necesario repensar las categorías y las formas de conocimiento que se consideran dentro de su campo de estudio, y que no surgen con necesidad de los parámetros y fundamentos epistemológicos que provienen de Europa. A pesar de los numerosos estudios que buscan dar voz a la multivocalidad cultural latinoamericana (Giunta 2021, Escobar 2008, Mosquera 2020, 2009, Guasch 2016), la exigencia por una mayor representación de minorías sociales y políticas, así como la problemática en torno a un resarcimiento respecto al reconocimiento de diversidades étnicas continúa siendo una deuda pendiente en estas regiones. Asimismo, aún faltan enfoques que busquen comprender la multiplicidad de prácticas estéticas desde las propias lógicas de sus productores, evitando prejuicios de valor que mantengan las dicotomías como el “nosotros-otros”, o lo “primitivo-civilizado”.

Hasta el momento, la división epistemológica entre aquello que pertenece a la tradición europea y aquello que comprende otras formas de ver el mundo—que cayeron bajo el dominio europeo—, en la que la antropología sería la única autorizada en enfocarse en prácticas estéticas no-occidentales, sólo contribuye a una cristalización de la diferencia entre el “nosotros” y los “otros”. Esto incide espacialmente en el caso latinoamericano, en la medida en que la “otredad” forma parte de la propia identidad, y que los distintos Estados se conforman de múltiples culturas y realidades que quedaron por lo general en una relación subalterna respecto a la cultura de tradición europea. No considerar esta naturaleza mezclada y mestiza desde múltiples perspectivas significa dejar por fuera toda una cantidad de epistemologías que se encuentran en una situación limítrofe entre la tradición de origen europeo y tradiciones indígenas, africanas, asiáticas y oceánicas.

Proyecto Fondecyt iniciación 11180058, proyecto Fondecyt regular 1200637.

OBRAS CITADAS

Acuña Delgado, Ángel (2009). Cuerpo y representación en los rituales chamánicos yanomami. *Boletín Antropológico*, 27 (75): 7-30.

- Agamben, Giorgio (2008). *¿Che cos'è il contemporáneo?*. Nottetempo.
- Anónimo (1951 [1586]). *Vocabulario en la lengua general del Peru llamada Quichua, y en la lengua española: el más copioso y elegante que hasta agora se ha impresso*. Antonio Ricardo.
- Augé, Marc (1996). *Dios como objeto. Símbolos-cuerpos-materias-palabras*.
- Balthasar, Hans Urs von (1985). *Gloria. Una estética teológica*. Vol. 1. Ediciones Encuentro.
- Baudrillard, Jean (1969). *El Sistema de los objetos*. Siglo XXI.
- Baumgarten, Alexander G. (2000 [1750]). *L'Estetica*. Aesthetica Edizioni.
- Belting, Hans (2007a). *Antropología de la imagen*. Katz.
- (2007b). *La Vraie image: croire aux images ?* Gallimard.
- Benjamin, Walter. (1989). *Discursos Interrumpidos*, vol. I. Taurus.
- Bertonio, Ludovico (1612). *Vocabulario de la lengua aymara*. Impreso en la casa de la Compañía de Jesús por Francisco del Canto-Perú.
- Boehm, Gottfried (2011a). El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell (I). En A. García Varas (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 57-70). Ediciones Universidad de Salamanca.
- (2011b). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes. En A. García Varas (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 87-106). Ediciones Universidad de Salamanca.
- (2020). Lo que se muestra. De la diferencia icónica. En E. Alloa (Ed.), *Pensar la imagen* (pp. 29-46). Metales Pesados.
- Caputo-Jaffe, Alessandra (2017). Coexistencia de cosmovisiones en la comunidad Eñepá de La Batea a partir del impacto evangelizador de Misión Nuevas Tribus (Amazonas venezolano). *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 49 (3): 445-460.
- (2016). La cestería masculina ye'kuana: mediaciones simbólicas entre lo indómito y lo doméstico. *Argos*, 33 (64/65): 13-47.
- Cirlot, Juan Eduardo (1965). *El Espíritu abstracto*. Labor.
- Claudel, Paul (1989). La Sensation du divin. En P. Claudel, M. Eliade, et al. (Eds.), *Du corps à l'esprit* (pp. 15-63). Desclée de Brouwer.
- Clifford, James (1988). Histories of the Tribal and the Modern. En *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (pp. 189-214). Harvard University Press.
- Cummins, Thomas (2011). Tocapu. What is it, what does it do and why is it not a knot. En E. Hill Boone & G. Urton (Eds.), *Their Way of Writing. Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America* (pp. 277-318). Dumbarton Oaks, Harvard University Press.
- Danto, Arthur (2014). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Planeta.
- Derrida, Jacques (2005). *De la gramatología*. Siglo XXI.

- Descola, Philippe (2005). *Par-delà nature et culture*. Gallimard.
- Dewey, John (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2009). *La Imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.
- Eliade, Mircea (2011). *El Mito del eterno retorno*. Alianza.
- (1989). Expérience sensorielle et expérience mystique chez les primitifs. En P. Claudel, M. Eliade, et al. (Eds.), *Du corps à l'esprit* (pp. 65-109). Desclée de Brouwer.
- Escobar, Ticio (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el Arte Popular*. Metales Pesados.
- Foster, Hal (1995). The Artist as Ethnographer? En G. Marcus y F. Myers (Eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology* (pp. 302-309). University of California Press.
- Gadamer, Hans Georg (1997). *Mito y razón*. Paidós.
- Gell, Alfred (2016). *Arte y Agencia*. Sb Editorial.
- Giunta, Andrea (2021). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo XXI.
- Gombrich, Ernst (2003). *La Preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Debate.
- González Holguín, Diego (1608). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perv llamada lengua Qquichua o del Inca*. Imp. Francisco del Canto.
- Guasch, Anna María (2016). *El arte en la era de lo global*. Alianza.
- Gruzinski, Serge (1994). *La Guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492- 2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, Georg W. F. (1990 [1835]). *Introducción a la estética*. Península.
- Henry, Michel (2008). *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Siruela.
- Kant, Immanuel (2013 [1790]). *Crítica del Juicio*. Austral.
- Kisin, Eugenia y Myers, Fred (2019). The Anthropology of Art, After the End of Art: Contesting the Art-Culture System. *Annual Review of Anthropology*, 48: 317-334.
- Knight, Alan (2007). When Was Latin America Modern? A Historian's Response. En N. Miller y S. Hart (Eds.), *When Was Latin America Modern?* (pp. 91-117). Palgrave Macmillan.
- Latour, Bruno (2011). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología asimétrica*. Siglo XXI.
- Lévi-Strauss, Claude (1995). *Antropología estructural*. Paidós.
- Lippard, Lucy (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*. Akal.
- Luciani, Rafael (2008). *Analogia transcendentalis*. Los Trascendentales a la luz de Santo Tomás de Aquino y Hans Urs von Balthasar. *Apuntes Filosóficos* 33: 33-64.
- Malraux, André (1976). *Picasso's Mask*. Macdonald and Jane's.

- Marion, Jean-Luc (1999). *El Ídolo y la distancia*. Sígueme.
- Merleau-Ponty, Maurice (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.
- (1986). *El ojo y el espíritu*. Paidós.
- Miller, Peter (2014). A Tentative morphology of European Antiquarianism, 1500-2000. En A. Shnapp (Ed.), *World Antiquarianism: Comparative Perspectives* (pp. 67-87). Getty Research Institute.
- Mitchell, W.J.T. (2011a). El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell (II). En A. García Varas (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 71-86). Ediciones Universidad de Salamanca.
- (2011b). ¿Qué es una imagen? En A. Varas (Ed.), *Filosofía de la Imagen* (pp. 107-154). Ediciones Universidad de Salamanca.
- (2020). ¿Qué quieren realmente las imágenes? En E. Alloa (Ed.), *Pensar la imagen* (pp. 179-203). Metales Pesados.
- Morphy, Howard (Ed.) (2008). *Becoming Art. Exploring Cross-Cultural Categories*. University of New South Wales.
- Mosquera, Gerardo (2020). *Arte desde América Latina (y otros pulsos globales)*. Cátedra.
- (2009). Ms. *Contra el arte latinoamericano*. Conferencia dictada en el Centro Cultural España, Córdoba.
- Murúa, Martín de (1962 [1616]). *Historia general del Perú, origen y descendencia de los Incas*. Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo.
- Nietzsche, Friedrich (2007 [1872]). *El Nacimiento de la tragedia*. Alianza.
- Ocampo, Estela (2011). *El Fetiche en el museo: aproximación al arte primitivo*. Alianza.
- (1985). *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas estéticas de otras culturas*. Icaria.
- Oliveras, Elena (Ed.) (2008). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Emecé.
- Pániker, Salvador (2003). *Filosofía y mística: una lectura de los griegos*. Kairós.
- Panofsky, Erwin (2006). *El significado en las artes visuales*. Alianza.
- Price, Sally (1989). *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago University Press.
- Rubin, William (Ed.) (1984). *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*. The Museum of Modern Art, Nueva York.
- Sennet, Richard (2009). *El Artesano*. Anagrama.
- Severi, Carlo (2015). *El Sendero y la voz. Una antropología de la memoria*. Sb Editorial.
- Shiner, Larry (2004). *La Invención del arte. Una historia cultural*. Paidós.
- Spivak, Gayatri (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3 (6): 175-235.
- Vega, Amador (2009). Estética apofática y hermenéutica del misterio: elementos para una crítica de la visibilidad. *Diánoia*, LIV (62): 3-25.
- Vernant, Jean-Pierre (2003). *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*. Siglo XXI.
- Warburg, Aby (2008). *El Ritual de la serpiente*. Sexto Piso.

- (1999). *The Renewal of Pagan Antiquity*. The Getty Research Institute.
- (1992). *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Valentin Koerner.
- Winckelmann, Johann J. (2011 [1790]). *Historia del arte de la Antigüedad*. Akal.
- (1987 [1756]). *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Península.
- Wölfflin, Heinrich (1997). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Espasa-Calpe.
- Worringer, Wilhelm (1953). *Abstracción y Naturaleza*. Fondo de Cultura Económica.
- Zamora Águila, Fernando (2015). *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. Universidad Nacional Autónoma de México.