

## IV Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales (ELMeCS)

### Mesa 10: **Investigación en artes y humanidades**

# La descolonización del pensamiento en los estudios de Teoría e Historia del Arte para Latinoamérica y el Caribe.

René Correa Enríquez<sup>1</sup>

**Resumen:** A partir de los aportes realizados por Hugo Zemelman en *Pensar y poder, razonar y gramática del pensar histórico* y por Boaventura De Sousa Santos en *Una epistemología del Sur*, los cuales versan en torno a una descolonización del pensamiento propuesta desde América Latina, se exponen los apuntes de investigación, con los cuales se pretende orientar y formalizar una categoría epistemológica que sirva como herramienta de análisis para el estudio de la Teoría y la Historia del Arte desde una perspectiva latinoamericana. Categoría que se denomina hasta el momento: *devenir histórico de la imaginación creadora*.

Desde la edición en 1916 de *Forjando patria*, escrito por Manuel Gamio, hasta *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, editado por Elizabeth Araiza en 2010 para el Colegio de Michoacán, en los estudios de historia del arte que se realizan en México las propuestas antropológicas han sido de gran valor para la comprensión de lo que fueron y significaron, pero también de lo que hoy son y significan, el arte y la creación estética desde las perspectivas Mesoamericana y Latinoamericana.

---

<sup>1</sup> Profesor de Tiempo Completo, adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

Si realizamos un breve recorrido por la historiografía del arte en México, nos percataremos mejor de lo anteriormente argumentado.

Ya desde tiempos de la Colonia, a decir de Eduardo Matos Moctezuma reconocido arqueólogo de este país, y con el impacto de los pensamientos de la Ilustración durante el siglo XVIII, surgirá el interés de la Corona española por saber sobre el pasado de las culturas nativas de la Nueva España:

Durante ese siglo, España empezó a ser atacada por sus enemigos europeos que desacreditaban la conquista de América en virtud de que habían sojuzgado a pueblos bárbaros. Curiosamente, los primeros en responder a esta acusación fueron los frailes jesuitas al crear algunos libros que contrarrestaban dichas acusaciones. Dos ejemplos al respecto fueron los casos de los frailes Francisco Javier Clavijero y Pedro José Márquez, quienes a partir de sus textos —publicados alrededor de 1785 y 1800, respectivamente— defendieron a los pueblos prehispánicos al referirse a ellos como grupos inteligentes y con vastos conocimientos que hicieron notar en piezas y sitios arqueológicos como Xochicalco y El Tajín.<sup>2</sup>

Es así que, con la presencia de la ciencia arqueológica en la Nueva España durante el siglo XVIII y posteriormente con la difusión de sus hallazgos en museos durante el XIX y el XX, se permitió a la población de esas tierras el reconocimiento de la producción material que subsistió de la época prehispánica.

---

2 Sala de prensa del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes “La Academia de San Carlos, la primera escuela de arte del Continente Americano”, Comunicado No. 1770/2010, (04 de noviembre de 2010). <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=9077#.U4e9H5SA3IU> (Fecha de acceso: 19 de mayo 2014).

Con este reconocimiento se accedió a un importante universo de información, misma que permitió conocer más de cerca las expresiones culturales de las sociedades que habitaron en dicha región, tales como la mexicana o la maya por mencionar sólo a dos de las más representativas; sin embargo, la perspectiva arqueológica, surgida del pensamiento y dinámica occidental, consideró los hallazgos primordialmente desde su facultad y potencia histórica, dejando un tanto de lado la apreciación de los elementos creativos e imaginativos, que los hubiera relacionado más con los referentes del canon estético desde el siglo XIX.

Como parte de los objetos prehispánicos hallados por los arqueólogos se encontraron una enorme cantidad de utensilios y armas, pero también se hallaron ornamentos cuya expresión se completaba con la apreciación, aunque su finalidad última pudiera estar más ligada a los actos rituales o bélicos, lo cual nos habla de cómo desde antes de la llegada de los españoles, y demás colonizadores europeos, los habitantes de estas tierras contaban ya con una producción simbólica significativa que expresaba las formas culturales de sus sociedades, sin necesariamente ser consideradas como arte, religión o algo más.

Dicha producción simbólica de las formas culturales prehispánicas prevalecieron en la creación colonial, sólo que permanecieron un tanto ocultas al sincretizarse con las formas propuestas por los colonizadores.

Hay que resaltar que también en el cenit de la época colonial, fue fundada la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos: arquitectura, pintura y escultura de la Nueva España, en honor al Rey Carlos III y con ella el canon del arte europeo empezó a transmitirse de manera académica en este territorio, es decir, se empezó a implantar la

visión europea del arte en las generaciones de estudiantes que emanaron de dicha academia, aunque su objetivo primordial era:

Educar y capacitar a los llamados “naturales”, es decir, los indígenas de la Nueva España. Para ello se invitó a artistas españoles relevantes como Manuel Tolsá para que formaran parte del grupo de profesores que impartieron cátedra, tomando en cuenta los modelos franceses, ingleses y españoles como principal influencia.<sup>3</sup>

El florecimiento de la Academia de San Carlos se dio durante los Siglos XVIII y XIX, pues fue el punto de origen de casi toda la pintura, escultura y dibujo que se produjo en México y Centroamérica en ese momento.

Para el siglo XX la perspectiva del arte desde una concepción occidental y academicista, ya entonces muy introyectada en los mexicanos, permitió que otras expresiones de la imaginación creadora quedaran excluidas de lo considerado como parte de la creación estética; de esta manera, en nuestro país, se empezó clasificar a la producción simbólica estética dentro de subgrupos de “artes menores” o artesanías, en donde se ubicaron a la cerámica y los textiles, por ejemplo, y también se comenzó a designar a las expresiones por su origen, tal y como lo muestra el caso de las llamadas artes populares, urbanas o indígenas del siglo pasado, dejándolas de esta manera fuera del concierto de las conocidas como bellas artes.

A decir de Rita Eder, historiadora del arte en este país:

---

<sup>3</sup> Sala de prensa del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes “La Academia de San Carlos, la primera escuela de arte del Continente Americano”, Comunicado No. 1770/2010, (04 de noviembre de 2010). <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=9077#.U4e9H5SA3IU> (Fecha de acceso: 19 de mayo 2014).

El origen de la historia del arte en México está plenamente ligado, en primera instancia, a una condición poscolonial decimonónica y a la necesidad de reinventar las tradiciones de la nueva nación que se divisaba en tiempos de la Reforma. No es casual que el primer texto que reflexiona sobre una tradición propia en el arte se haya escrito en 1860, aunque fue publicado una década después; se trata del *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, de Bernardo Couto, la primera reconciliación con la pintura virreinal que es a la vez, en el campo del arte, una valoración del pasado.<sup>4</sup>

Los antecedentes de la estructura de una historia del arte en México realmente se empezaron a perfilar hacia finales del siglo XIX (1884-1889) cuando aparece la obra monumental *México a través de los siglos*, coordinada por Vicente Riva Palacio. Esta obra fue la primera en integrar un discurso que unía los distintos pasados de México con el presente: la antigüedad prehispánica, el virreinato y la cambiante historia del siglo XIX, formaban parte de una misma nación y una misma identidad cultural.

Posteriormente aparecerá la que según Rita Eder puede considerarse como “la primera historia general del arte en México”<sup>5</sup>, escrita por Manuel Revilla en 1893<sup>6</sup>, la cual incluye el arte prehispánico y colonial, como parte de un mismo *continuum*.

Tiempo después el nuevo paradigma de la nación unificada se reproduce en la historia del arte que reúne a todos los tiempos mexicanos, la que escribió en 1923 el poeta modernista

---

4 Rita Eder, *El arte en México: autores, temas, problemas* (México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional para la asistencia pública, 2001), 12.

5 *Ibid.*

6 Manuel G. Revilla, *El arte en México* (México, Librería Universal de Porrúa Hermanos, 1923)

José Juan Tablada<sup>7</sup>, quien además incorporará la idea de actualidad y añadirá la concepción del arte mexicano como un “constante e ininterrumpido flujo de creación artística que recorre todos los momentos de su historia”<sup>8</sup>.

Así, la historia del arte en México se perfiló en primera instancia como el trazado de un mapa que enumeraba culturas y localidades e incorporaba nociones de estilo y evidenció una enorme preocupación en la tradición historiográfica temprana del arte colonial y del siglo XIX, por diferenciar que era imitación y cuándo iniciaba la manera propia mexicana.

El arte prehispánico, por otro lado, se vio más rápidamente estudiado y comprendido por la antropología y los estudios arqueológicos e históricos en general, que por la estética y los estudios del arte. Se quedó entonces atrapado en la discusión de si debía ser justificado como arte frente al canon del arte occidental clásico; de esta manera, empieza a entenderse la ausencia de herramientas para comprender las obras como expresión de una sensibilidad, y no sólo como objetos cargados de historia.

Justino Fernández, con *Estética del arte mexicano*,<sup>9</sup> produjo una obra de proporciones monumentales, en la que consigna los escritos, opiniones y tesis más fundamentadas sobre el arte mexicano que también pretende incluir a todos los tiempos de su historia. En ella se reúnen desde los cronistas del XVI, hasta los críticos del arte, los

---

<sup>7</sup> José Juan Tablada, *Historia del arte en México* (México, Compañía Nacional Editora Águilas, 1927)

<sup>8</sup> Rita Eder, *Idem*.

<sup>9</sup> Justino Fernández, *Estética del arte mexicano* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990)

antropólogos y arqueólogos, los especialistas extranjeros que se ocuparon de México por lo menos hasta la década de 1960.

A decir de Eder: “La *Estética* tiene dos objetivos centrales: por un lado, el amplio registro de autores y textos y, por el otro, el análisis de tres obras que su autor consideraba paradigmáticas, una de cada periodo histórico.”<sup>10</sup>

Con la obra de Fernández se puede pensar que culmina la tradición de hacer historia del arte con antecedentes en la visión histórica de finales del siglo XIX, la cual fue exitosa en promover la idea de una sola cultura mexicana con sus variantes, especificidades étnicas y religiosas y conflictos políticos, pero al fin y al cabo una sola y en estrecha convivencia dentro de sus diferencias.

La historia del arte penetrada por la cuestión nacional al punto de una identificación con la ideología de la cultura que se propuso el Estado, es uno de los temas que aquí se debaten. En ese sentido hay que considerar que el comienzo del nuevo milenio es el tiempo propicio para los cuestionamientos y, por ello, en la actualidad es imperante hacer un alto y reflexionar acerca de los por qué hemos excluido muchas de las expresiones tradicionales y sociales de la historia del arte que se estudia y se transmite en nuestras universidades.

Incluir estas expresiones en una nueva perspectiva de análisis es la tarea encomendada al estudio del *devenir histórico de la imaginación creadora* para México, el Caribe, Centro y Sudamérica, es decir toda Latinoamérica en general.

---

<sup>10</sup> Rita Eder, *El arte en México: autores, temas, problemas* (México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional para la asistencia pública, 2001), 13.

Se concibe a la *imaginación creadora* como la facultad humana de generar discursos simbólicos que se manifiestan en creaciones materiales. Es la capacidad que tiene el género humano para realizar actos, los cuales, la mayor de las veces, convergen en creaciones que son y están cargadas de símbolos y que, por lo mismo, permiten introducirnos a través de la apreciación estética, al conocimiento de las expresiones culturales que las originaron, es decir al conocimiento de las *formas simbólicas* y cosmovisiones de las sociedades que habitan y habitaron el planeta.<sup>11</sup>

La interrogante a solucionar entonces, sería la siguiente:

¿Cómo incorporar las expresiones emanadas de las consideradas como artes menores y populares al espectro de estudio de la imaginación creadora para su análisis y comprensión, sin segregarlas de antemano por la nomenclatura?

La presente propuesta considera, en primer lugar, integrar en su perspectiva las facultades del sujeto y del pensar histórico retomadas de los trabajos de Hugo Zemelman, el cual a su vez las retomó de Benedetto Croce y Friedrich Nietzsche, ya que:

El pensar histórico deviene de una forma de pensar, que busca reconocer los espacios en los que se puede distinguir la presencia de lo históricamente necesario; aunque, a la vez, es una construcción desde un tomar conciencia de la disconformidad respecto a las circunstancias. Esta disconformidad constituye una necesidad para enfrentar las inercias personales o sociales, pues a partir de ella se representa la base misma de cualquier acto de resistencia para abordar a lo que excede de los límites de una situación dada.

---

<sup>11</sup> Las formas simbólicas, según Ernst Cassirer (2006), son unidades (puede ser cualquier tipo de acción, objeto o expresión, no necesariamente un producto mediático) que en su conjunto conforman la cultura (el todo) de las sociedades. Las categorías para analizar dichas formas simbólicas son cinco: *a) intencional b) convencional c) estructural d) referencial y e) contextual*.



En el sentido anterior, la disconformidad propuesta que nos permite tomar conciencia y considerar lo ancestral y lo popular como parte de la *imaginación creadora* es la imposición de una historia del arte, exclusivamente apreciada desde el canon occidental, orientada por una intención nacionalista.

Curiosamente el punto de inflexión que permite considerar la propuesta del sujeto y el pensar histórico para subvenir a la disconformidad de *lo dado* (considerando como *lo dado* al canon occidental y nacionalista desde el que se realizaron las historias del arte en México) surge de un pronunciamiento completamente nacionalista, expresado por el padre de la antropología en México, Manuel Gamio, a principios del siglo pasado.

A decir de Gamio: “cuando la clase media y la indígena (la aristocracia no tiene caso porque para ella el arte es el arte europeo puro) tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos, existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo”.<sup>12</sup>

Desde el punto de vista de la propuesta aquí presentada, Gamio hacía reflexiones novedosas en la medida en que relacionaba la apreciación estética con la cultura del observador, ponía el arte como una formación cultural lejos de paradigmas cerrados y declaraba la guerra a la concepción occidental de lo bello, si no rebasado en la teoría estética, sí desde luego por las vanguardias históricas de la época en que Gamio escribía sobre estos problemas, que era en los inicios del siglo XX.

---

<sup>12</sup> Rita Eder, *El arte en México: autores, temas, problemas* (México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional para la asistencia pública, 2001), 18.

Si bien Gamio ya vislumbraba la necesidad de relacionar la apreciación estética con la cultura del observador, por otro lado, en la actualidad no sólo basta con situar al observador en su cultura, sino también situar al creador, o los creadores, en sus propios contextos culturales, lo cual nos lleva a reconsiderar la importancia del papel que juegan tanto el creador, como el acto de crear, por estas latitudes.

Como la mayoría de las propuestas teóricas actuales, el *devenir histórico de la imaginación creadora* se presenta como una opción multidisciplinaria, ya que, como se mencionó al inicio de este trabajo, dialoga y coincide con los planteamientos teóricos y enfoques metodológicos emanados de la antropología del arte, específicamente con los aportes realizados en el libro *Las artes del ritual, nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*.

La principal coincidencia entre el estudio del *devenir histórico de la imaginación creadora* y la antropología del arte, es la ampliación en el enfoque o perspectiva de análisis, ya que ambas propuestas consideran de gran valor la inclusión del conocimiento de los procesos o actos creativos dentro de su contexto original, como elemento fundamental para la comprensión de la creación artística como producto cultural; desde luego que lo anterior no le resta valor a la importancia que tradicionalmente se le otorga al estudio de la obra de arte, principalmente a la histórica, sino que nos llama a considerar también el acto o proceso creativo como factor fundamental en la comprensión de las formas simbólicas de las sociedades históricas y actuales.

En ese sentido, al hablar de arte en Latinoamérica se debe reflexionar que, en muchas ocasiones el valor creativo de éste recae más en ser considerado un *acto* que un *objeto*.

De hecho, para muchos indígenas mexicanos la producción de un objeto de arte está motivada antes que nada por el deseo de participar en un ritual o en un sistema festivo, tal como lo demuestra Elizabeth Araiza en su artículo “La simulación de los oficios en poblados purhépecha. Notas sobre la articulación entre arte, ritual y acción lúdica”:

Las definiciones de arte que resaltan la maestría absoluta, la habilidad suprema y el virtuosismo en el manejo de una técnica que culmina en una forma perfecta, resultan poco aptos para entender el arte ritual indígena. Si bien en ciertos casos se requieren especialistas que posean habilidades particulares, por lo regular son los participantes mismos los que elaboran los objetos y realizan las acciones constitutivas del ritual o del sistema festivo.<sup>13</sup>

Si bien lo anterior ocurre en aquellos casos como el mencionado *arte ritual indígena*, también es necesario reflexionar el papel que desempeñan las tejedoras en su sociedad y en la cosmovisión de la misma, o de quienes realizan el laqueado de las vasijas, o de quienes elaboran las mascarás utilizadas en los carnavales y hasta detenernos a reflexionar también el rol que juegan los jóvenes que realizan pintas callejeras entre el resto de la población que conforman las sociedades urbanas.

Cabe resaltar que en América Latina, no puede comprenderse mucha de la creación artística o de la producción generada por la *imaginación creadora*, sin atender y estudiar, detenidamente y a la par, los procesos contextuales en que se encuentra inmersa, pero concediéndoles a la vez el mismo interés y valor que se le ha concedido al estudio de las llamadas obras de arte.

---

<sup>13</sup> Elizabeth Araiza. *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México* (México: El Colegio de Michuacán, 2010), 28.

La imaginación creadora abarcaría entonces tanto la producción generada dentro de las disciplinas que son comúnmente estimadas como bellas artes, pero en ella además se incluirían las llamadas artesanías, como los textiles y la cerámica, o al arte prehispánico, así como a las expresiones populares, como las pintas con aerosoles, por mencionar sólo algunos casos de expresión creadora no considerada tradicionalmente dentro de la historia del arte.

Se parte de la idea de que “los procesos de opresión y de explotación, al excluir grupos y prácticas sociales, excluyen también los conocimientos usados por esos grupos para llevar a cabo esas prácticas” (De Sousa, 2009:12)

La epistemología del sur de Boaventura De Sousa Santos propone en ese sentido: “la búsqueda de conocimientos y de criterios de validez del conocimiento que otorguen visibilidad y credibilidad a las prácticas cognitivas de las clases, de los pueblos y de los grupos sociales que han sido históricamente victimizados, explotados y oprimidos, por el colonialismo y capitalismo globales” (De Sousa, 2009:12)

Con esos dos soportes teóricos de inicio, pero con los aportes realizados por Elsa Cros, Carlos Montemayor, Alfonso Arellano y Luis de Tavira, cada uno en sus investigaciones individuales y colectivamente a través del libro: *Raíces míticas y rituales de la estética y las artes escénicas en India, Grecia y México*, pero también están los trabajos compilados por Elizabeth Araiza en el ya multicitado: *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente*, en donde se debate en torno a la idea de la imposibilidad de dar cuenta cabal del arte amerindio si no se toma en consideración su dimensión ritual, también es fundamental mencionar los aportes realizados por Beatriz de la Fuente en sus estudios acerca de la Pintura mural prehispánica,

así como la importante labor de Miguel León Portilla con sus estudios acerca de la poesía náhuatl, junto con las propuestas de su maestro Ángel María Garibay en este mismo tópico, o el estudio y revalorización, a últimos tiempos, de la cultura y el arte popular.

Cabe señalar que uno de los cuestionamientos que motiva la investigación de Boaventura De Sousa Santos en su trabajo aquí referido es el siguiente: “¿Cuáles son los referentes de las investigaciones actuales en el campo de las Ciencias Sociales?”

Con asombro menciona que siguen figurando nombres como los de Hobbes, Marx o Wewer, pero no porque descalifique sus aportes, sino porque piensa que en la época de los “poscolonialismos”, que han rebasado a la posmodernidad, ya se deberían estar discutiendo el pensamiento y los aportes generados en ésta última.

Por último, me gustaría cerrar esta participación rescatando los primeros cuatro pasos con los que se esboza la propuesta de una futura metodología, propia para el estudio del devenir histórico de la imaginación creadora, que contribuya a la construcción de otras miradas para dar cuenta de las múltiples realidades en América Latina y el Caribe.

Los pasos son:

1. Tomar conciencia de la disconformidad de lo dado, a partir de distinguir la presencia de lo históricamente necesario en la comprensión de la realidad actual.
2. Incluir lo ancestral y lo popular, en el estudio y análisis del devenir histórico de la imaginación creadora.
3. Situar al creador o creadores en sus contextos culturales, tanto originales como actuales.
4. Ampliar el enfoque o perspectiva de análisis y considerar no solamente el estudio de la obra o producto artístico, sino incluir el análisis del acto creativo dentro de su contexto original.

## **Fuentes**

1. Boaventura De Sousa Santos, *Una epistemología del Sur* (México: Siglo XXI y CLACSO, 2009)
2. Elizabeth Araiza. *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México* (México: El Colegio de Michuacán, 2010)
3. Hugo Zemelman, *Pensar y poder, razonar y gramática del pensar histórico* (México: Siglo XXI Editores y Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2012)
4. José Juan Tablada, *Historia del arte en México* (México, Compañía Nacional Editora Águilas, 1927)
5. Justino Fernández, *Estética del arte mexicano* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990)
6. Manuel G. Revilla, *El arte en México* (México, Librería Universal de Porrúa Hermanos, 1923)

7. Rita Eder, *El arte en México: autores, temas, problemas* (México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional para la asistencia pública, 2001)