

Universidad de la República

Facultad de Psicología

Trabajo Final de Grado:

EIDOLA

UNA REVISIÓN EVOLUCIONISTA DEL ARTE
HUMANA Y SU RELEVANCIA PARA LA CLÍNICA
CONTEMPORÁNEA

Franco Galli Figueroa

Tutora: Sylvia Montañez Fierro

Montevideo, Uruguay

08 / 2 / 19



Universidad de la República
Facultad de Psicología



Trabajo Final de Grado:

EIDOLA

UNA REVISIÓN EVOLUCIONISTA DEL ARTE HUMANA
Y SU RELEVANCIA PARA LA CLÍNICA
CONTEMPORÁNEA

Franco Galli Figueroa
Tutora: Sylvia Montañez Fierro

Montevideo, Uruguay
08 / 2 / 19

“¿Acaso existe una ley trascendental o “mano de Dios”, que presida sobre el destino humano en este mundo? De cualquier forma, el hombre no tiene chance de controlar ni siquiera su propio deseo. El hombre levanta su espada para proteger las pequeñas heridas que pesaron su corazón, un día distante más allá de sus memorias. El hombre sostiene su espada para morir con una sonrisa en su rostro, un día distante más allá de sus sueños.”

(Miura, 1993)

Índice:

- **Resumen**
- **Capítulo I:** *Problemas y ventajas de un abordaje evolucionista de lo humano. El inescapable problema epistemológico del antropocentrismo*
 - a. *Introducción: Implicaciones de un enfoque evolucionista de la psicología y otras disciplinas. Los límites epistemológicos de la investigación en psicología evolucionista*
 - b. *Críticas históricas a la psicología evolucionista y sus argumentos. Sobre reduccionismo biológico, innatismo, empirismo y dogma*
 - c. *La naturaleza e influencia del antropocentrismo en el pensamiento humano y la producción de conocimiento*

- **Capítulo II:** *La historia del arte en palabras y actos. Una genealogía del universo conceptual del arte en occidente*
 - a. *El concepto antiguo de arte*
 - b. *El concepto moderno de arte*
 - c. *Problemas filosóficos del arte como categoría*

- **Capítulo III:** *Bases fisiológicas y cognitivas del arte, la creatividad y la experiencia estética y su desarrollo evolutivo en nuestra especie*
 - a. *Experiencia estética, emoción y memoria*
 - b. *Creatividad, pensamiento y lenguaje*

- **Capítulo IV:** *Funciones del arte en la vida humana. El arte como campo de problemáticas*
 - a. *El arte y la terapia (Tesis de Marta Miraballes)*
 - b. *El rol del arte en las sociedades de mercado*
 - c. *El sentido, el tiempo y el caos*

Resumen:

El arte es un fenómeno pancultural, esto es, está presente en todas las sociedades humanas en una u otra forma, y múltiples son sus roles y mecanismos de expresión en la vida cotidiana de las personas. Esta misma característica es el mayor indicador de que existen bases biológicas que posibilitan la síntesis de la experiencia estética, la creatividad y otras herramientas cognitivas en la forma de prácticas artísticas (Dutton, 2009). Lejos de pretender tomar una posición puramente empirista o racionalista-lógica del arte, el siguiente trabajo busca una integración holística de algunos materiales a respecto del arte. El reconocimiento de la convergencia del cuerpo biológico y sus características intrínsecas, la realidad de nuestros mundos socioculturales y económicos, y los ecosistemas de los cuales somos parte inexorable (aunque se haya naturalizado pensar la relación hombre-naturaleza desde una posición antropocentrista y segregada) es fundamental para no caer en reduccionismos ontológicos y epistemológicos a la hora de procurar entender las dinámicas de las sociedades humanas. A través de la integración de materiales producidos de manera interdisciplinaria, se buscará establecer una genealogía del concepto de arte en occidente y de la praxis artística en sí, una revisión de las bases biosociales de la praxis artística y su evolución, y una revisión del rol del arte en las sociedades humanas contemporáneas, incluyendo su integración en los dispositivos terapéuticos clínicos de la psicología actual.

Capítulo I:

Problemas y ventajas de un abordaje evolucionista del arte. El problema epistemológico del antropocentrismo.

Introducción

Antes de poder hacer cualquier tipo de integración bibliográfica o síntesis teórica, es imperativo aclarar el paradigma epistemológico desde el cual se construye su razonamiento. De manera que sería apropiado comenzar este trabajo que tiene como tema central el arte pero fundamentalmente es una pregunta de *qué significa ser humano* - porque tanto el arte como el lenguaje y sus aspectos cognitivos, son justamente algunas de las pocas capacidades que realmente podemos considerar exclusivas de nuestra especie - con una descripción de la evolución del contexto epistemológico sobre el cual se dio la consolidación de la psicología evolutiva como un campo de producción de conocimiento, revisar algunas críticas que se le han hecho, e identificar desde dónde se construye la resistencia a adoptar cualquier tipo de abordaje evolutivo o evolucionista del arte, la cultura, o la psicología en general. Para eso, es necesario revisar las condiciones sociohistóricas en las que emergen tanto el método científico como la psicología evolutiva, cómo ha cambiado ese contexto con

los años, y qué nociones aún permanecen en el imaginario colectivo a pesar de esos cambios de perspectiva, particularmente el antropocentrismo como lógica inconsciente del pensamiento y su influencia en la producción académica y en la vida cotidiana, y algunas generalizaciones erróneas respecto a los abordajes evolutivos de cualquier aspecto de lo humano, como la sobredependencia de tales disciplinas en relación al método experimental empirista, o una supuesta desestimación por parte de la biología de la influencia de elementos socioculturales en el desarrollo de los seres vivos, y el uso de herramientas metodológicas diseñadas para abarcar esta influencia que no necesariamente mueren en los límites del método experimental. ¿Y por qué un abordaje evolucionista del arte? ¿Qué posibles beneficios podría traer consigo este abordaje, que ya no hayan traído distintos enfoques del arte hilvanados desde otras disciplinas? Dardo Bardier, en su libro *El color, la realidad y nosotros* (Bardier, 2018) sintetiza muy bien las ventajas que representa un mayor entendimiento de la naturaleza biológica de nuestra cognición y comportamiento:

“Conocer nuestra manera orgánica de conocer está resultando ser un maravilloso camino hacia una concepción más realista del mundo. La biología estudia la organización viva resultante de los millones de años de experiencias de los seres vivos en su esfuerzo de conocer para sobrevivir. Antes de que nosotros hablásemos de realidad, los seres vivos que nos precedieron necesitaron vivir en ella. Y para adaptarse mejor necesitaron conocerla mejor. Debemos estudiar la evolución de los sentidos y el cerebro, pues es muy reveladora. En la biología comparada (entre humanos y otros animales) hay un tesoro de procedimientos prácticos que explican por qué vemos los colores como los vemos. Por qué percibimos como percibimos. Por qué pensamos como pensamos.” (Bardier, 2018, p.53)

Workman y Reader (2014) definen como el principio primordial sobre el cual se posiciona la psicología evolucionista para entender los fenómenos de la vida psíquica el abordaje de la mente como un elemento constitutivo del organismo, sujeto a su mismo proceso evolutivo y relación con su propia información genética y contexto geográfico y sociocultural, y con razones específicas que justifican la obtención gradual de las cualidades que la caracterizan. Entender de qué manera ese contexto influyó la evolución del cuerpo humano y sus capacidades nos provee de información valiosa para entender cómo funciona, y por qué tiene las cualidades que lo caracterizan. Nuestra disposición fisiológica sólo posee las características que posee por las características del ambiente en el que se desarrolló ese proceso evolutivo, y eso incluye, entre otras cosas, el contexto sociocultural, ecológico (flora, fauna, características geográficas), la composición atmosférica y la gravedad, y un gran etcétera. La psicología evolucionista investiga bajo la

asunción de que todos los fenómenos - incluyendo el pensamiento - son físicos, más allá de nuestra capacidad sensitiva, cognitiva y tecnológica de poder o no percibirlos, medirlos, estudiarlos y/o entenderlos, alejándose del dualismo cartesiano. Léase “*físicos*” no en el sentido de materia sólida, sino que refiriendo a su existencia física - por ejemplo, la misma base fisiológica del pensamiento son las sinapsis, interacciones entre neuronas que transfieren y reciben información mediante su codificación en la forma de un lenguaje eléctrico o químico. Sin sinapsis no existe el pensamiento, el contenido de ese acto comunicacional necesita ser transmitido físicamente. A este respecto, Workman y Reader (2014) describen la mente humana como “un maravilloso y misterioso artilugio evolutivo, que nos permite “(...) navegar el espacio tridimensional con una facilidad que dejaría avergonzado a cualquier robot, e imaginar sensaciones y situaciones que nunca experimentamos (...)” (Workman & Reader, 2014. p. 5710).

Las distintas corrientes de pensamiento dentro de la psicología evolucionista tienen como característica común modelos cognitivos de la mente. La Escuela de Santa Bárbara, por ejemplo, adhiere a la nueva interpretación de la teoría modular de la mente propuesta por Jerry Fodor, que esencialmente considera que el funcionamiento de la mente es mejor entendido como un conjunto de módulos (sistemas especializados compuestos por circuitos neuronales específicos) que atravesaron un proceso evolutivo con la finalidad de procesar y resolver distintos tipos de problemas que los humanos (y otros animales) enfrentan, como también los que enfrentaron sus antepasados evolutivos. Si bien la modularidad de Fodor es un modelo que ha sido corroborado por evidencia y podría decirse que es un modelo bastante aceptado en las ciencias cognitivas, otros tipos de abordajes modulares y no modulares de la mente han sido adoptados por distintas corrientes en psicología evolucionista y cognitiva. El abordaje evolucionista en psicología evolutiva, por otro lado, no ha sido adoptado por la mayor parte de la comunidad científica (Workman & Reader, 2014).

En esta fusión de lo metafísico y lo físico en una sola dimensión (el espacio) es donde radica la verdadera utilidad de los abordajes evolucionistas de la mente: al situar la mente en el mismo proceso evolutivo del cuerpo y del ambiente, se obtiene una visión más completa no solo de lo humano sino de la vida en sí, apuntando a una interpretación lo más holística posible de la realidad. El enfoque evolucionista actúa como una articulación interdisciplinaria que busca proporcionar una contextualización ecológica y evolutiva del comportamiento humano (y animal por extensión) y de los diversos fenómenos ocurrientes tanto a nivel intrapsíquico como interrelacional y sociocultural.

Un abordaje evolucionista del arte es también un abordaje holístico y existencialista del arte, que no busca patologizar ni estigmatizar ningún fenómeno comportamental o sociocultural, sino entender la acción humana como un resultado de una compleja red de interacciones voluntarias e involuntarias, conscientes e inconscientes, causales y casuales, que directa e indirectamente influyen en la vida de los individuos que componen los ecosistemas. En la sección C de este mismo capítulo abordaremos más a fondo la manera particular en la que la psicología evolucionista analiza algunos fenómenos considerados inmorales o patológicos por la sociedad. Esa será la lente a través de la cual analizaremos el fenómeno artístico, entendido como una actividad cognitiva, expresiva y comunicacional, que consta de bases fisiológicas sujetas a procesos evolutivos no específicos (a profundizar en el Capítulo III), y de fundamental valor para la vida humana en general, como demuestra la amplia variedad de funciones socioculturales que históricamente le hemos cedido al arte.

Críticas históricas a la psicología evolucionista y sus argumentos.

La cantidad de evidencia empírica que corrobora la teoría de la evolución de las especies es extensa y no ha hecho más que crecer con el tiempo, y ha sido revisada y complementada por diversos biólogos, paleontólogos, psicólogos, antropólogos y otros especialistas en su abarcamiento de diversos fenómenos de la vida animal, como la identidad, la personalidad, el comportamiento social, la capacidad biológica para utilizar lenguaje y el uso cognitivo y comunicacional del mismo, mecanismos y estrategias reproductivas, y un gran etcétera. (Workman & Reader, 2014). La evidencia que apunta a una evolución de las especies y a la influencia de las características genotípicas y fenotípicas en el comportamiento, entonces, se encuentra fuera de una discusión acerca de su validez, más allá de las interpretaciones erróneas que puedan llegar a tener. Entonces, ¿desde dónde se construyen algunas de las críticas que se han apuntado hacia la psicología evolucionista?

Una de las principales críticas en relación a los abordajes evolucionistas de lo humano, pero particularmente a la psicología evolucionista, es la noción de que estos enfoques científicos apuntan a establecer una teoría darwiniana del desarrollo de la cultura y del comportamiento humano en general de manera análoga al desarrollo biológico. Autores como Gabora, Miller, Vetsigian, Jablonka, Lamb, Kauffman, Newman y Schwartz han explicitado no solo que no están de acuerdo con esta afirmación, ya que el desarrollo biológico y el desarrollo cultural admiten algunos paralelismos, son fenómenos completamente diferentes que requieren distintos tipos de herramientas de investigación y distintos modelos teóricos para poder pensarse (un ejemplo en el Capítulo III). Las ideas no solamente se valen de ideas anteriores para gestarse, sino que a la vez responden a nuestras exigencias metodológicas, estéticas y morales, que también influyen su

desarrollo, aceptación y/o rechazo (Gabora; Kauffman. 2010). La selección natural podría ser considerada amoral en este punto, dado que sus principales funciones son la supervivencia de la especie mediante la adaptación al ambiente, y la maximización de las posibilidades de reproducción.

Conectada a esta primera crítica existe también la idea de un determinismo genético que establece que la totalidad del comportamiento humano puede atribuirse a la genética, y su potencialidad de acción está limitada únicamente a ella. Estas asunciones son incorrectas en varios niveles. En primer lugar, la influencia de la información codificada en el genoma de una especie - al menos en psicología evolucionista - se entiende en términos de *propensión a tener determinadas características o adoptar determinados comportamientos*, no de *causa inequívoca de los mismos* (Workman & Reader, 2014). La naturalización de determinados patrones comportamentales que en el pasado hayan contribuido a una mejor adaptación ecológica o a la supervivencia de la especie no significa que esos mismos patrones deban ser considerados aceptables en nuestros estándares actuales de sociedad y moral, tampoco que sean inmutables. Edward Wilson, en su libro *Sociobiología: Una Nueva Síntesis*, de 1975, recibió feroces críticas respecto a su visión evolucionista de la xenofobia, siendo entendida como una apología al racismo como “parte natural del ser humano”, cuando en realidad su trabajo era netamente descriptivo - buscaba identificar algunos procesos de reconocimiento no solamente de diferencias fisiológicas y comportamentales y su estigmatización en diversos individuos pertenecientes a distintas comunidades, que podrían haber jugado un papel importante en varias sociedades humanas antiguas. La capacidad de detectar características físicas distintas a las de la mayoría del grupo y capacidad de seguir las normas de convivencia y cooperación comunitaria nos han traído tanto beneficios como problemas desde un punto de vista adaptativo (Workman & Reader, 2014).

Por otro lado, reconocer la existencia de un determinismo biológico de cualquier tipo ya implica una connotación negativa en la manera en la que se emplean las palabras “reduccionista” y “biológico”. En este caso, lo “biológico” es entendido como un elemento disociado del contexto sociocultural y geográfico en el que se encuentra inmerso y en constante relación activa. La palabra “reduccionista” en cambio, utilizada en esta forma particular, refiere a una interpretación demasiado simplista de la realidad, que ignora cierto número de mecanismos para ilustrar su conclusión, cuando en realidad desde la psicología evolucionista se refiere al concepto de reduccionismo metodológico, esto es, la búsqueda de la comprensión de un fenómeno estudiando todos sus niveles de complejidad, desde el menor hasta el mayor (el término holismo es totalmente compatible con esta concepción).

En el caso de la biología por ejemplo, reduccionismo implica estudiar la vida desde sus niveles más bajos de complejidad (moléculas) hasta los niveles más altos (organismos y ecosistemas), y *las interacciones entre estos niveles y todos los niveles en el medio*. Esto resulta en un nivel de minuciosidad epistemológica y analítica mucho mayor. La psicología evolucionista reconoce tanto la influencia del contexto geográfico, sociohistórico, cultural, tecnológico y económico que el sujeto habita, como también la influencia de la misma subjetividad resultante de esa interacción en cada uno de nosotros a la hora de estudiar cualquier fenómeno. Incluso si uno se refiriera a un posible determinismo genético, en todos los mecanismos de cambio evolutivo implicado en la selección natural - variación mendeliana (transmisión y herencia de características genotípicas y fenotípicas mediante reproducción), recombinación (intercambio intercromosómico grupal o individual de genes) y mutaciones genéticas - ni siquiera en el caso de gemelos idénticos se da una duplicación exacta y completa del genotipo, e incluso en estos casos, cada gemelo presenta características comportamentales, de personalidad y de carácter profundamente singulares, a pesar de tener genotipos casi idénticos. Por lo tanto, la transmisión genética implicada en el proceso de selección natural goza de inmensa flexibilidad y admite la variación y el cambio influenciado por diversos factores tales como los cambios climáticos, la aparición y la frecuencia de distintos tipos de enfermedades e incluso colisiones de cuerpos celestes con la Tierra, factores frente a los que una adaptación exitosa es difícil incluso a nivel cultural. (Workman & Reader, 2014).

Todos los mecanismos de cambios evolutivos también implican, necesariamente, una relación del individuo y el ambiente sostenida en el tiempo, y una asimilación e interpretación de información externa al sujeto para con el tiempo lograr una modificación de la información genética de cualquier especie, como respuesta a los constantes cambios en el ambiente - que incluye el dinamismo tanto del contexto geográfico como las propiedades de la sociedad que un sujeto habita - con muy pocas excepciones como el caso de la mutación genética (Workman & Reader, 2014). Además, el cambio evolutivo mediante selección natural no es la única modalidad de evolución ni de interacción entre genes y ambiente; los abordajes evolucionistas no pueden ni deben ser reducidos únicamente a los enfoques darwinianos para estudiar una gran cantidad de fenómenos (Gabora, 2005). La epigenética es un campo de investigación relativamente reciente que apunta a estudiar y entender la adquisición de características fenotípicas heredables producidas en la interacción del sujeto con factores externos o ambientales, generando alteraciones en las modalidades de expresión de los genes sin que haya una alteración de la secuencia genética (Bird, 2007).

Es más, la psicología evolucionista tampoco admite ningún tipo de determinismo sociohistórico o cultural, como sugieren muchos enfoques hegelianos y poshegelianos, que establecen un progreso inevitable en el desarrollo de la innovación tecnológica y nuevas formas de jerarquía social o distribución política, más que una respuesta adaptativa a factores ecológicos y socioculturales. Similitudes podrían establecerse entre ambos razonamientos, pero existe una diferencia fundamental: la idea de una evolución cultural progresiva es lineal, apunta necesariamente a modelos “superiores” de sociedad, mientras que la adaptación sociocultural nunca es lineal o progresiva - es dinámica y retroactiva por momentos, en función de los cambios ecológicos constantes del ecosistema que una determinada comunidad habita, y esto incluye las propias características de la cultura y su subjetividad resultante. Cuando Hegel (2003) describe la acción humana como una vía de expresión del *geist* y establece el principio teleológico de la historia - que en sí es una derivación de un concepto mucho más antiguo y recurrente en distintos pensadores clásicos como Aristóteles (1994), que implica la existencia de un propósito intrínseco a cualquier entidad natural – instaura un principio de causalidad en la acción humana que toma la forma de un determinismo sociohistórico inevitable, independientemente de si su origen se localizase en la voluntad divina de alguna entidad metafísica, o en la intención deliberada y constante de un colectivo y su influencia sociocultural y política. La única manera en la que uno podría interpretar los procesos de cambios socioculturales de las sociedades humanas bajo una influencia teleológica sería que ese propósito intrínseco que justifica su existencia fuera justamente el de adaptarse, aunque existen muchos ejemplos de adaptaciones socioculturales y tecnológicas influenciadas por empatía o cooperación que no necesariamente tienen efectos positivos en este respecto, sino más bien al contrario (Workman & Reader, 2014). Un ejemplo de la naturaleza retroactiva del desarrollo sociocultural es el trabajo de Jared Diamond (1998), que estudió los cambios societales de dos comunidades Maorí que divergieron territorialmente con la migración de uno de los grupos hacia una isla 500 millas al este, reflejando una adaptación ecológica del grupo migratorio desde un modelo industrial agrícola hacia un modelo de caza y recolección, la castración masculina como adaptación para el control poblacional, y más. La idea de que el progreso necesariamente lleva a una inevitable industrialización y complejización de la tecnología, la agricultura y la organización política es una generalización burda, como también lo es la idea de que la evolución biológica necesariamente tiende a crear organismos mayores, más fuertes, rápidos y complejos (Workman & Reader, 2014).

Otras veces, podemos encontrar interpretaciones erróneas de la semántica detrás del uso de algunos términos en el lenguaje de la psicología evolucionista (como las descritas anteriormente) que son consecuencias de asociaciones a posicionamientos epistemológicos

históricos de la biología como disciplina, o de la ciencia clásica en general (como la relación ciencia-empirismo que analizaré más adelante en esta misma sección), que no necesariamente representan el marco onto-epistemológico actual de estas disciplinas. La idea de que la biología aún considera, explícita o implícitamente una disociación entre lo biológico y lo social sería una afirmación cierta únicamente si estuviéramos en el siglo XIX. El dilema biológico-social es en sí una paradoja que se configura de manera similar al dilema mente-cuerpo, desde una incapacidad de reconocer la intrínseca relación entre lo biológico y lo social como expresiones indisociables de un mismo sistema que es el cuerpo, y no como partes segregadas insertas en un mecanismo. Una posible causa que uno le podría atribuir a este fenómeno sería la hegemonía de largas tradiciones académicas y científicas que históricamente fomentaron esta división ontológica, en vez de pensarla como un problema epistemológico, dadas las grandes diferencias en los abordajes y herramientas requeridas para abordar los fenómenos pertenecientes a ambas esferas.

La politización de los procesos de producción de conocimiento en la ciencia clásica ha contribuido bastante para corroborar esta imagen negativa, positivista y dogmática de la ciencia como institución. La historia humana está plagada de ejemplos donde ideas prometedoras son utilizadas para los fines más viles y escabrosos, y la ciencia de modo alguno escapa a esta vulnerabilidad. Casos como el de la popularización del eugenismo y su aplicación sistematizada en el Tercer Reich lograron instaurar - no sólo en las comunidades académica y científica sino también en la población en general - un gran escepticismo frente a explicaciones biológicas del comportamiento. Otros contextos sociopolíticos como la consolidación de los movimientos feministas y la lucha por la igualdad de derechos, accesibilidad y condiciones laborales igualitarias entre hombres y mujeres, y el surgimiento de los movimientos LGBTQI+ fomentaron la aparición de un amplio espectro de constructivismos sociales, que fueron cerrando las puertas a cualquier tipo de abordaje evolucionista que siquiera insinuara diferencias genéticas y comportamentales claras entre machos y hembras de la especie humana, como también características comportamentales de origen sociobiológico distinguibles en ambos sexos que históricamente han sido asociadas a los constructos sociales que representan los géneros masculino y femenino, corroboradas en un amplio espectro de fenómenos como los mecanismos de selección sexual, desarrollo cognitivo y la construcción misma de la personalidad, entre otros. (Workman & Reader, 2014). Uno podría pensar que un conocimiento más profundo de las diferencias entre sexos resalta aún más la importancia de los mecanismos sociales adaptativos que la sociedad construye para contrarrestar los problemas inherentes a la naturaleza humana, invisibilizarlas solo logra descontextualizar determinados comportamientos y vuelve dichas medidas menos efectivas.

Estas y otras objeciones a abordajes evolucionistas de distintos fenómenos como la presencia pancultural del infanticidio como mecanismo adaptativo o la presencia pancultural de determinados sistemas morales posiblemente influenciadas por presiones evolutivas (Workman & Reader, 2014) nos vuelven evidente el hecho de que la psicología evolucionista, así como el pensamiento evolucionista en general aplicado al comportamiento humano, se configura como políticamente incorrecto a los ojos de la sociedad occidental contemporánea. Por más coherencia que se demuestre entre las teorías evolucionistas que se formulan del estudio de estos fenómenos y la evidencia que las corrobora, la sensación estética de la idea de que está en nuestra naturaleza hacer cosas que consideramos - desde una perspectiva moderna, claro está - inmorales, es profundamente displacentera. Una manera de resumirlo en pocas palabras sería que la psicología evolucionista cuenta una historia que *no es solo sobre nosotros*, y para contarla se vale de términos que en la actualidad son malinterpretados y han sido gradualmente excluidos y rechazados por la literatura popular. Otras maneras de entender el comportamiento humano que resaltan las virtudes y características que nos separan del resto de las especies y hasta de la naturaleza en general suenan y se leen de manera más placentera, establecen una narrativa menos cruda y más cerca de lo que yo sin duda alguna denominaría *una especie de moralismo proyectivo* - una proyección de sistemas morales culturalmente impuestos a los complejos sistemas de la naturaleza, que simplemente se rige por reglas distintas a las nuestras. El sujeto de Rousseau sería un buen ejemplo. Nuestra propia historia, cuando se piensa desde una posición moralista y antropocéntrica, es una decoración que solo sirve para fomentar una negación de la idea de que somos *parte* de la naturaleza, y no sus amos.

La naturaleza e influencia del antropocentrismo en el pensamiento humano y la producción de conocimiento.

La semilla del antropocentrismo (a veces definido como la creencia de que el hombre es la entidad más importante en el universo, que el ser humano es un ser de alguna manera superior al resto en términos evolutivos, o el elemento más importante de cualquier ecosistema, entre otras definiciones) está profundamente arraigada en el contexto sociohistórico que vio nacer a la institucionalización de la ciencia, y ha influenciado, desde entonces y quizás desde antes de ella, la cognición humana y la producción de conocimiento. González (2013) identifica este concepto en su interesante revisión histórica de la relación entre la ciencia, la filosofía y la producción tecnológica industrial, y la subjetividad resultante de esta unión, que reinó suprema durante gran parte de los siglos XIX y XX, y aún continúa de pie, aunque con menor fuerza, en nuestro siglo XXI. El crudo poder de descripción y predicción tanto de la lógica matemática como del método científico

empirista terminó por influenciar una nueva cultura occidental emergente, caracterizada por lo que González llama “*ilusión del control y de la predicción*” (2013, p. 15), comprobando - al menos desde nuestra perspectiva, y por “nuestra” me refiero a la humanidad - la existencia de un “innegable” dominio del hombre sobre la naturaleza mediante la primacía de su intelecto racional y sus producciones tecnológicas.

Era la confirmación de que existía cierta verdad en la idea de que el hombre es superior al resto de las especies de seres vivos, una antigua idea presente en muchas doctrinas religiosas muy anteriores al nacimiento de la institucionalización de la ciencia. En algunas interpretaciones de la tradición judaico-cristiana, por ejemplo, el alma es una propiedad únicamente perteneciente a los humanos; apuntando al carácter racional del hombre como el elemento que lo distingue de “las bestias” - una clara analogía al concepto aristotélico de *scala naturae*). Incorporando el modelo de los tres tipos de alma (vegetativa, sensitiva y racional) que había descrito Aristóteles en base a la presencia o ausencia de distintas capacidades tales como el movimiento, la sensibilidad, el deseo, la memoria y el razonamiento (Aristóteles, 1944), San Tomás de Aquino escribió sobre la presencia de un alma en todos los animales, pero que la inmortalidad está presente únicamente en el alma humana, de la cual es propiedad intrínseca (De Aquino, 1967). Sin embargo, no sería muy descabellado pensar que la razón de la exclusividad humana del alma inmortal tuviera más que ver con la semejanza de Dios con el hombre - lo hizo *a su imagen*, después de todo (Génesis: 1:26) - y el rol específico que la deidad le confiere a la humanidad en su plan, que con las propiedades del alma que planteaba Aristóteles. Son muchas las situaciones en las que por momentos el animal se comporta como “el hombre”, y el hombre como animal, por ponerlo en términos del razonamiento de la época.

Con el *avant-garde* de una ciencia naciente, la diferencia entre “el hombre” y “las bestias” dejó de estar en la presencia o no de un alma o de la naturaleza mortal o inmortal de la misma; el sentido general de esta idea fue trasladado al nuevo mundo físico que el hombre descubre con las ciencias clásicas. En vez de preferencia divina, superioridad cognitiva. Por primera vez en la historia humana, habíamos consolidado un verdadero poder de control casi que total sobre los ecosistemas que habitamos, un poder incluso capaz de combatir las limitaciones naturales de nuestra propia naturaleza biológica - nunca llegamos a encontrar un método que condujera a la inmortalidad, pero logramos mitigar enormemente los efectos de diversas enfermedades e incluso de nuestro propio proceso natural de envejecimiento.

El paradigma epistemológico por detrás de la visión mecanicista clásica de la biología y del mundo sufrió un gran golpe ya a mediados del siglo XX, con el desarrollo de la física

cuántica y el reconocimiento de que la cantidad de fenómenos que nuestra especie con sus limitaciones cognitivas y tecnológicas puede percibir, estudiar, interpretar y manipular es muy limitada, y que hasta las leyes de la física - desde la antigüedad consideradas universales - eran relativas (González, 2013). De la carcasa de esta manera reduccionista de ver el mundo nacen nuevos abordajes científicos, filosóficos y se cuestionan las mismas raíces epistemológicas del método científico: surge con Schopenhauer y Nietzsche un escepticismo frente a la idea de la primacía del intelecto humano, y con él, el reconocimiento de las limitaciones de una ciencia, una vez considerada universal, ahora inserta en un contexto sociocultural susceptible a la influencia de la subjetividad que le atribuye su forma. Emerge entonces, a través de autores como Popper, Kuhn y Feyerabend, el cuerpo epistemológico conocido como la filosofía de la ciencia, y en consecuencia se formulan paralelamente herramientas alternativas de investigación, como la fenomenología de Husserl y la hermenéutica (González, 2013). La biología, como todas las ciencias clásicas, realizó todo ese proceso histórico de flexibilización epistemológica y metodológica, descubriendo una nueva dimensión de lo vivo en la forma de relaciones socioculturales en diversas especies, parte fundamental del fenómeno humano que no fue del todo reconocida hasta la consolidación de las ciencias sociales. (Workman & Reader, 2014).

De la misma forma, con *El Origen de las Especies* de Darwin (2007) rompe otra barrera conceptual: la idea de que somos, al fin y al cabo, literalmente partes de un ecosistema, de una cadena evolutiva en la que la vida está siempre inserta. Teniendo en cuenta que el principal objetivo de una especie es la supervivencia de la misma a toda costa, el hecho de si somos o no “superiores” a otras especies depende enteramente del criterio de comparación. Si uno tomara el factor longevidad, por ejemplo, ¿cuál es la especie superior: un endolito, un microorganismo capaz de vivir alrededor de 10 millones de años o un humano que, contando su capacidad para fabricar medicación y condiciones sanitarias favorables, raramente supera los 100 años de vida? En cambio, la situación se invierte cuando uno elige, como criterio de comparación, la complejidad del organismo, por ejemplo. Generalmente cuando nos referimos explícita o implícitamente a la “superioridad” evolutiva humana, nos referimos a su capacidad de creatividad y producción tecnológica, al uso del razonamiento lógico o a la resultante complejidad de su vida social.

A pesar de todos estos ejemplos históricos y contemporáneos de la influencia del pensamiento antropocentrista en nuestra producción académica y en la disposición misma de la cultura, caeríamos en un nuevo reduccionismo si asociásemos esta idea tan antigua y poderosa a un efímero fenómeno lingüístico. La tendencia a interpretar el comportamiento de otros seres vivos fisiológicamente distintos a nosotros mediante la atribución proyectiva

de características comportamentales y corporales típicas de los humanos parecería ser, justamente, una modalidad de razonamiento bastante intuitiva y efectiva (Coley, Tanner, 2012). En su trabajo, analizan diversos casos de estudio del pensamiento antropocéntrico en niños, generalmente realizados con niños menores a diez años para minimizar la influencia del conocimiento científico aprendido en el razonamiento. Una investigación hecha por Kayoko Inagaki y Giyoo Hatano comprobó que los niños muchas veces utilizan mecanismos de razonamiento por comparación y analogía para predecir el comportamiento de animales de otras especies - grillos, conejos, etcétera - en situaciones específicas. Un porcentaje significativo de los niños le atribuyó características típicas del comportamiento humano esperable en las mismas situaciones, aún utilizando conocimiento científico aprendido para descartar respuestas que serían “imposibles”, desde su razonamiento lógico.

Carey y Coley, en investigaciones hechas en 1985 y 1995 respectivamente, comprobaron que este mecanismo de analogía y asociación del comportamiento de otras especies en función del comportamiento humano esperable también se aplica a la atribución de características físicas, y parece intensificarse su uso a medida que el ser vivo que se quiere comparar es más similar fisiológicamente a los humanos. El trabajo de Coley y Tanner (2012) y su revisión de estas investigaciones no hace más que confirmar mediante investigaciones científicas formalmente aplicadas un fenómeno que podemos notar en distintas situaciones del día a día. Es tema de discusión en la actualidad si el pensamiento antropocéntrico es un mecanismo de razonamiento innato o aprendido, pero su naturalización parece ser susceptible a la exposición temprana de los niños a otras especies de animales, considerando que el fenómeno está menos presente en niños criados en medios rurales; su presencia también parecería operar bajo la influencia del contexto socioeducativo desde el cual se le presentan al niño distintos modelos para entender diferencias anatómicas y comportamentales entre especies. Diversos experimentos han comprobado una correlación entre la edad y un aparente aumento en la frecuencia de uso del pensamiento antropocéntrico en determinadas tareas (Herrmann, Waxman, Douglas, 2010; Coley, Tanner, 2012), sugiriendo al menos una sensibilidad cultural de su uso y naturalización. Existe una consolidación del pensamiento antropológico en la mayoría de los modelos didácticos empleados para enseñar biología básica en el área educativa (Coley, Tanner, 2012), justamente por ser una modalidad de razonamiento intuitiva para los niños, que solidifica aún más las estructuras de sentido que sostienen el antropocentrismo en la producción académica, y ésta es una barrera que hay que esforzarse mucho para poder superar si queremos escapar de la reproducción dogmática del conocimiento e incentivar el pensamiento crítico en el ámbito educativo y fuera de él.

La autointerpretación de nuestros propios instintos, ideas, acciones y fantasías, y todo lo demás que nos rodea, está siempre empapada en nuestra experiencia subjetiva, influenciada por la subjetividad cultural en la que nacemos ya inmersos (González, 2013). La vivencia subjetiva de los individuos se crea nutriéndose de la interiorización e integración de costumbres y tradiciones, modos de pensar, sentir y actuar, sistemas lógicos de articulación de sentido que en su conjunto conforman modos culturales de experiencia subjetiva. González habla de una distinción entre subjetividad cultural y subjetividad personal, que al pensarlo a nivel cognitivo ilustra una continua reconstrucción simbólica por parte del sujeto de los constantes cambios en el ambiente, y los elementos socioculturales y ecológicos que éste representa. Ardila (2012) plantea tres dimensiones de análisis del fenómeno cultural en permanente interacción: una dimensión simbólica, encarnada en la expresión de las características descritas anteriormente en una serie de objetos y mecanismos característicos de una determinada cultura, como arquitectura, vestimentas, ornamentos o herramientas tradicionales; una dimensión social o relacional, que incluye todos los mecanismos de interacción social, y engloba patrones comportamentales esperados para situaciones específicas, como reuniones, rituales o juegos; y por último la representación subjetiva o interna de todos estos elementos, que incluye creencias, valores, pensamientos y actitudes.

Pero la cultura no es la única raíz de la identidad - nuestra propia consciencia o continuidad yoica se configura a través de nuestra experiencia como organismo, y se nos vuelve todo un desafío concebir distintos puntos de vista para analizar la realidad de manera objetiva. La idea, por ejemplo, de que los genes están a nuestra disposición como parte de nuestro organismo, es mucho más placentera estéticamente que pensar al propio organismo como un complejo mecanismo articulado para cumplir las funciones de preservación del material genético, y actuar como su herramienta interactiva con el mundo, a pesar de que esta segunda narrativa demuestre más coherencia en función de lo que hoy se investiga en áreas enlazadas con la biología molecular (Workman & Reader, 2014).

Capítulo II:

La historia del arte en palabras y actos. Una genealogía del universo conceptual del arte en occidente.

Una vez superada la barrera epistemológica del dualismo cartesiano, volvemos a la concepción materialista del cuerpo, en toda su complejidad y dinamismo, para adentrarnos en este curioso fenómeno que es el arte, y llegamos a un dilema: ¿desde dónde viene la

información sobre la cual construiremos este abordaje? Para definir esto hay que tener dos cosas en cuenta. En primer lugar, *en nuestra cultura en su momento actual, ¿qué entendemos por arte, y cómo ha evolucionado esa concepción a través del tiempo?* Esta pregunta es importante porque muchas de las herramientas de las que disponemos para estudiar el arte responden a las categorías que componen nuestro universo simbólico cultural, responden a lo que nosotros concebimos como *la mejor manera* de estudiar el arte, y *el arte como lo entendemos nosotros*, no cualquier arte, sino la concepción nacida y heredada en un determinado tiempo, por determinados pueblos en determinados lugares. Y si bien los análisis estadísticos demográficos y la evidencia arqueológica son pruebas contundentes de que el arte es un fenómeno pancultural y que tiene bases biológicas (Zaidel, Flexas, Munar, 2013; Gabora, Kaufman, 2010), no así las diversas interpretaciones que pueda llegar a tener la evidencia (revisaremos algunos ejemplos de ambigüedad interpretativa de la evidencia en el correr de este capítulo). El lenguaje humano es justamente el principal medio de consolidación de esos filtros culturales de experiencia a los que cualquier uso de la lengua está sujeto, entonces empezaremos por analizar el uso que se le ha dado a la palabra arte en el correr del desarrollo de la cultura occidental.

Y aquí necesariamente debe hacerse una distinción entre dos concepciones del lenguaje, a modo de evitar confusiones: por un lado, una concepción general de lenguaje, que incluya cualquier sistema comunicativo simbólico-representacional independiente de su medio de transmisión (esta definición incluye desde complejos sistemas simbólicos como el ADN y el lenguaje electroquímico neuronal, hasta sistemas simbólicos simples como los semáforos y un gran etcétera) Por otro lado el *lenguaje humano* como categoría separada, porque a pesar de que el mismo sea totalmente aplicable a la primera categoría, este presenta propiedades que lo diferencian de otros tipos de lenguaje, y extienden su esfera de influencia hacia más allá del acto comunicativo.

En la opinión de muchos psicólogos y lingüistas evolucionistas, la propiedad fundamental que diferencia al lenguaje humano (particularmente el lenguaje post-sintáctico) del lenguaje exhibido por otras especies animales e incluso de nuestro propio lenguaje corporal, de naturaleza más innata, es la capacidad de *recursión*, que nos permite producir un número ilimitado de expresiones con una cantidad finita de elementos simbólicos (Hauser, Chomsky, Tecumseh Fitch, 2002). Las circunstancias en las que se emplea la expresión, la intención con la que se emplea y la elección y organización específica de los mecanismos comunicativos que se utilizan para expresar un enunciado nutren, consciente e inconscientemente, al intérprete y al locutor con datos fundamentales para ejecutar el acto comunicativo de una determinada manera en vistas de cumplir un determinado objetivo.

El lenguaje humano exhibe una naturaleza performativa, ya que al emplear un determinado enunciado - sea mediante el lenguaje hablado, escrito o corporal, sea esta expresión consciente o inconsciente - no solo estamos provocando una reacción en el que recibe el mensaje, como también provocando cambios en el mundo real por vía de las distintas reacciones de los agentes del acto comunicativo y sus consecuencias. Desde este punto, nuestro uso del lenguaje no solamente altera el contexto donde se usa, como también el conjunto de categorías lingüísticas que utilizamos para construir estructuras de sentido lógico y así poder pensar, entender y explicar el mundo (Austin, 1955; Butler, 2007). Wittgenstein, en *Investigaciones Filosóficas* (2008) ya advertía que el verdadero sentido de las palabras radica en la intención comunicativa por detrás de ellas, en la manera particular en la que se emplea una expresión, más que en el contexto o en el bagaje semántico que traen consigo, y que esos mismos usos particulares de la lengua se construyen en la forma de lo que él denomina *juegos de lenguaje*, esto es, usos performativos de la lengua. Esa misma naturaleza dinámica y maleable del significado en el lenguaje humano es justamente su propiedad más característica, como analizaremos más a fondo en este mismo capítulo. Es necesario entonces revisar algunas particularidades del estudio del arte, de las categorías que históricamente hemos usado para definirlo y hablar de él, para después integrarlas a nuestro modelo cognitivo evolucionista del arte; simplemente adoptar dicha visión sin revisar las tradiciones semánticas que están intrínsecamente relacionadas con nuestro entendimiento del arte sería descontextualizarlo, retirar al concepto de su proceso evolutivo. Para entender el fenómeno artístico en sí debemos investigar qué entendemos y sentimos nosotros por arte, de ahí la necesidad de una revisión genealógica del concepto de arte en occidente.

Tatarkiewicz identifica dos momentos principales de la evolución del concepto de arte en occidente: el primero desde el siglo V a.C. hasta el siglo XVI d.C. aproximadamente, seguido de un par de siglos de transición (1500-1750) hasta un segundo período que abarcó desde 1750 hasta aproximadamente 1900, donde comienzan a surgir distintas corrientes teóricas que desafían la concepción medieval del arte.

El concepto antiguo de arte.

El estudio del fenómeno artístico en sí se remonta al menos hasta la antigüedad, con los primeros registros occidentales escritos de reflexión sobre fenómeno del arte en la antigua Grecia. La palabra griega “τέχνη” (*téchnē*) y su posterior traslación semiótica al latín “*ars*” marcan el inicio de la historia escrita de la discusión del concepto de arte, pero con una importante distinción con el uso actual de la palabra en nuestro idioma: en su sentido

original, ambas “τέχνη” y “ars” referían a lo que hoy podemos contextualizar como destreza, adquirida mediante la práctica y el conocimiento técnico, esto es, los preceptos o reglas universales orientados hacia la obtención de un fin establecido, como la definía el cirujano y filósofo Galeno de Pérgamo, en otras palabras las reglas que componen una manera particular de crear o hacer algo. Dentro de esta misma concepción más abarcativa del arte, el factor principal para la categorización de *las artes* era justamente su naturaleza en común, la maestría de ese cuerpo de reglas técnicas sistematizadas que componen los oficios por ejemplo, más que las diferencias intrínsecas en su forma. De esta manera, la lógica y la gramática por ejemplo, también podían ser consideradas artes (Tatarkiewicz, 1997, pp. 39-40). Las bellas artes y artesanías para los griegos eran indisociables, un sastre o un carpintero eran iguales en su cualidad de artistas y su prestigio social a un pintor o un escultor. El aspecto que asociaba a estas prácticas en la Antigua Grecia era entonces su carácter *racional*, según explica Platón en “Gorgias” (465a), y es el proceso de imitación que constituye la verdadera esencia de la praxis artística (Platón, 1988).

Mientras tanto, las prácticas como la poesía, la música instrumental y lírica, la danza, la historia y el teatro se encontraban asociadas a la esfera de lo místico y lo mitológico. La cristalización cultural de esta conexión se vuelve evidente en la vinculación directa o indirecta de estas mismas prácticas algunas deidades o figuras mitológicas; ejemplos claros podrían ser las musas, patronas de la historia, poesía épica y romántica, comedia y tragedia (tradiciones teatrales históricas de la Antigua Grecia), o Apolo y su asociación a la poesía y la inspiración profética. Pero incluso a nivel etimológico uno puede encontrar, por ejemplo, conexiones gramáticas y temáticas entre los léxicos relacionados a lo místico y a lo poético (Gil, 1967). La clasificación de las artes de los antiguos, entonces, agrupaba a las artes que requerían únicamente un esfuerzo mental dentro de la categoría de las *artes liberales*, y las que requerían un esfuerzo físico en la categoría menos prestigiosa de las *artes vulgares*, aunque no eran suficientes para dar cuenta de la complejidad de algunas artes y oficios que parecían pertenecer a ambos grupos, como la escultura o la pintura.

El concepto moderno de arte.

Las siete artes liberales (retórica, lógica, aritmética, musicología, geometría, astronomía y gramática) serían las verdaderas herederas del título de arte en la Edad Media, y pasarían a ser enseñadas en las facultades de arte de la época. Las artes mecánicas o vulgares por otro lado, también fueron divididas en siete, aunque sus límites eran bastante más difusos. Según Tatarkiewicz (1997, p. 40), las dos listas más confiables de las que se tiene registro son las de Radulf de Campo Lungo y la de Hugo de San Víctor. La de Radulf incluía: *medicina* (curar enfermedades), *militaria* (defensa militar del territorio y la población),

architectura (dar cobijo), *lanificaria* (vestimenta), *negotiatoria* (mercado), *suffragatoria* (transporte) y *ars victuaria* (alimentación); mientras que la lista de Hugo incluía básicamente los mismos oficios, con la inclusión de *theatrica* (teatro), y la separación del oficio de alimentación en *agricultura* y *venatio* (caza), que también era utilizado con fines de entretenimiento.

Una diferencia notable del desarrollo de la concepción de arte desde la Antigüedad hacia la Edad Media fue la valoración de la belleza y otros factores estéticos. Una vez impregnada en la concepción griega antigua de arte, la apreciación de la belleza decayó en la transición artística hacia el medioevo, encontrando una nueva vitalidad con la llegada del Renacimiento, y trayendo consigo cambios en el escenario económico y político de la época en la forma de una transición entre distintos tipos de industria que dominaban la dinámica mercantil: las pinturas, esculturas y obras arquitectónicas comenzaron a incrementar su valor, y consecuentemente, también el valor de la mano de obra que las producía, y su poder político. En sincronía con estos cambios sociales, Tatarkiewicz (1997, p. 43) identifica dos procesos fundamentales que se desarrollaron en la época para encaminar el rumbo del concepto de arte hacia el que utilizamos en los tiempos modernos: por un lado, la separación de las ciencias y oficios de la categoría más general de arte y la inclusión de la poesía en la misma, y por otro la integración de las ocupaciones y actividades que restaban en la categoría arte tras la primera operación. Esta división generó diversos problemas sociales y económicos e invitó resistencia por parte de varios pintores y escultores, que aspiraban por gozar del prestigio político y socioeconómico ligado al estatus de las ciencias, dada la herencia del concepto griego antiguo de arte y su conexión a la técnica, pero cuyos oficios eran cualitativamente más similares a las artesanías que a la de las artes liberales. A este respecto, Tatarkiewicz dice:

“Además, se hallaban predispuestos a tomar esa dirección por la concepción tradicional del arte que la basaba en el estudio de las leyes y reglas. El ideal de los notables artistas del Renacimiento fue fortalecer las leyes que regían sus trabajos, calcular sus obras con precisión matemática. Este es el caso de Piero della Francesca y de Leonardo. Se trataba de una tendencia típica de las últimas décadas del siglo XV: Luca Pacioli presentó sus cálculos sobre la proporción perfecta en “De divina proportione” en 1497; Piero había escrito “De perspectiva pingendi” algo antes. Fue en los últimos años del Renacimiento cuando se hizo una objeción a esta concepción precisa, científica y matemática: el arte puede hacer quizás más que la ciencia, pero no puede hacer lo mismo. Un indicio de esta objeción aparece ya en Miguel Ángel y Galileo hizo más hincapié en ella.”

(Tatarkiewicz, 1997, p. 44)

La transición teórica de un sistema de clasificación a otro fue compleja por las limitaciones lingüísticas que este implicaba, no existían aún palabras para describir algunos de estos cambios y, por lo tanto, era muy difícil que estas nuevas maneras de pensar el arte se filtraran en el uso cotidiano de la población. La manera en la que las categorías de las clasificaciones antiguas del arte estaban arraigadas en el lenguaje popular de la época dificultó aún más el proceso de adaptación hacia una unificación de distintos oficios; lo que hoy conocemos como escultores de madera, piedra o metal, por ejemplo, eran en aquella época oficios totalmente distintos: el criterio de diferenciación utilizado en la época eran los distintos materiales y los distintos métodos con los que se trabajaba en estos rubros. La palabra utilizada para referirse a quienes trabajaban con la madera (*sculptore*) pasó a utilizarse más y más como categoría que englobaba a los otros tipos de “escultores” que trabajaban con otros materiales (Tatarkiewicz, 1997, p. 45). Este también fue el caso de lo que hoy conocemos como las *bellas artes*, concepto que nacería recién en el siglo XV bajo el nombre “*arti del disegno*” - teniendo al diseño como principal pilar simbólico de la unión de estas artes recientemente huérfanas, el uso de un sketch o modelo inicial sobre el cual guiar las obras - pero que no obtendría su nombre actual hasta la segunda mitad del siglo XVII. El modelo conceptual del diseño aún fallaba al intentar anexar la música, el teatro y la poesía. Del siglo XV al XVIII otras tantas clasificaciones fueron propuestas, intentando identificar propiedades en común para las artes y a partir de ellas construir las categorías a las que estarían sujetas (Tatarkiewicz, 1997, pp. 46-47). La finalidad o el objetivo del arte pareciera ser un criterio de categorización común a las distintas clasificaciones del arte que perduraron hasta los alrededores del 1900, y también las capacidades y/o virtudes humanas de las que nacían y a través de las cuales funcionaban.

Problemas filosóficos del arte como categoría.

El concepto de arte se ha vuelto muy maleable y relativo con el paso de los siglos. La ambigüedad misma del concepto no solamente remite a su cualidad de abstracto, sino también a la dificultad que significó históricamente su delineación conceptual y su naturalización en el uso de la lengua en la época de su concepción. El concepto moderno de arte en occidente ha heredado subliminalmente, para Tatarkiewicz (1997, p. 56), la noción de que tanto la belleza - asociada a la simetría, la armonía entre elementos como el color, la forma, etcétera - como la imitación de la naturaleza son finalidades intrínsecas del arte. Sin embargo, de manera alguna esta definición es suficiente para dar el caso como cerrado en lo que refiere al estudio del fenómeno artístico, y han sido muchas las objeciones que se han hecho a estos dos pilares de la concepción moderna del arte. Este problema filosófico ha tomado la forma de una pregunta que impulsó la necesidad histórica

de entablar todo un proceso de clasificación y definición de las praxis artísticas: el dilema de la *esencia*. El avance de la tecnología y su incorporación a la producción artística presentó un problema para dichos sistemas de clasificación, sobre todo con la aparición de la fotografía, la horticultura, y varias otras actividades que involucran el uso de la tecnología, mecanismos “naturales” y acción humana en conjunto (Tatarkiewicz, 1997, p. 53), y con ella la verdadera esencia de la producción artística se pone en cuestión. Aunque pensándolo bien este siempre ha sido el caso: el lápiz, la carbonilla, el pincel, los instrumentos musicales, el papel, las reglas, giroscopios, compases, todos son instrumentos tecnológicos que han sido aplicados en distintas formas de producción artística a lo largo de los años, ¿cuál es la diferencia con una cámara fotográfica, si esta es meramente una herramienta para ayudar a capturar un paisaje o momento determinado por el artista, con propiedades (ángulo, luz, posicionamiento de sus elementos) específicamente elegidos por ella/él?

Aun así, el grado de verdad que lleva consigo esa premisa heredada del concepto moderno de arte no puede ser negado; evidentemente existe un factor estético a toda producción artística - y muchos extenderían esta capacidad a cualquier situación u objeto (cita) - que, sea en sí la finalidad del arte o no, influye en el producto final de su apreciación. Y directa o indirectamente, el arte siempre conlleva una representación de la realidad, aunque no llegue a ser nunca una imitación. El dilema de la esencia del fenómeno artístico también cobra una dimensión de intencionalidad, desde la cual se configura una manera de entender y clasificar producciones humanas en “*artísticas*” y “*no artísticas*” actualmente impregnada en el uso cotidiano de la lengua. ¿Una producción solo puede ser considerada artística en tanto su objetivo coincida con cualquiera que sea el criterio que uno elija para definir el elemento constitutivo de la praxis artística en sí misma? Tatarkiewicz (1997, pp. 54-55) plantea un ejemplo de la producción de una armadura a manos de un herrero, en un contexto medieval. ¿Es el trabajo de un herrero que fabrica una armadura arte, o es su intencionalidad lo que define si se trata de un objeto artístico o una utilería? Las propiedades esenciales de una armadura están inexorablemente ligadas a su utilidad, a cumplir una función determinada que es la protección del portador en una situación de combate; pero históricamente esto no ha sido un impedimento para que toda una dimensión estética estuviera asociada a su producción y su uso. Muchas producciones, meramente hechas para cumplir una función (piense en un lápiz, carteles, prendas de ropa, etcétera) están a la vez imbuidas de una función estética. A este respecto Tatarkiewicz (1997, p. 55) argumenta que no existe una diferencia substancial que distinga los objetos artísticos de los objetos producidos con una finalidad utilitaria, considero yo que por dos motivos fundamentales: en primer lugar, no existen producciones humanas carentes del factor humano, esto es, siempre hay una expresión inconsciente y/o consciente (de determinados

conceptos, emociones, propiedades intrínsecas a uno mismo o a distintos objetos, seres o lugares, comportamientos, memorias, etcétera) en la producción de cualquier objeto e incluso en la performance de cualquier tipo de actividad, que cuenta una historia de quien la hizo, de las características del mundo en el que vivió, de su cultura y su familia, de la tecnología y el lugar y el tiempo en el que le tocó vivir, y esto es perceptible en cualquier producción humana. En segundo lugar, más allá del factor de la expresión de estas cualidades, llamémosle el *acto comunicativo artístico*, existe una experiencia estética inmediata y una interpretación de la producción artística por parte de quien la aprecia, que muchas veces tiene más que ver con una resonancia emocional interna y personal ligada a la experiencia de vida, más que a la intencionalidad original del artista, y es esto, como argumentaré en el Capítulo III, lo que provee a la producción artística de su valor emocional, cultural, y económico, y también su estatus de producción artística.

Capítulo III:

Bases fisiológicas y cognitivas del arte, la creatividad y la experiencia estética, y su desarrollo evolutivo en nuestra especie.

Si existe, como vimos en la primera mitad de este capítulo, una propensión del ser humano a producir y percibir una dimensión estética a todas sus producciones (herramientas, ropa, casas, utensilios, danzas, narrativas, usos particulares de la lengua, etcétera), independientemente de si la inclusión de esta dimensión estética es intencional o no, y si esa propensión está presente en todas las culturas humanas de las que se tiene noticia, la posibilidad de que la experiencia estética tenga bases cognitivas y fisiológicas se vuelve plausible, por no decir inevitable (Zaidel et al., 2013). Revisiones históricas del desarrollo conceptual de la estética como campo de problemáticas desde la filosofía en el siglo XVIII apuntan a una desconexión de la producción artística de otros modos de experiencia fuera de la experiencia estética intencional (Zaidel et al., 2013), siguiendo en línea con el concepto moderno clásico de arte y estética. Tanto desde la filosofía de la estética como desde otros ámbitos académicos y científicos como la neuroestética y la psicología evolucionista, se ha señalado este fenómeno y su influencia en la manera occidental de pensar la praxis artística, proponiendo alternativas de diversa índole, complejizando la descripción simplista unicausal que el concepto moderno de arte (ligado únicamente a la experiencia estética) supone (Tatarkiewicz, 1997; Zaidel et al., 2013). La experiencia artística, desde el área de las ciencias cognitivas, puede ser entendida como un continuum entre el input sensorial y la producción creativa (Miller, Miller, 2013). En esta definición podemos divisar, a grandes rasgos y de manera muy resumida, dos bases cognitivas

fundamentales de la práctica artística y sus respectivas bases fisiológicas: la experiencia estética y la creatividad.

Experiencia estética, emoción y memoria

Zaidel et al. (2013) revisa diversas investigaciones sobre la actividad eléctrica cerebral relacionada a distintas experiencias estéticas, y señala los resultados: La experiencia estética parecería representar un mecanismo de evaluación de valor de recompensa que guía la reacción atencional y/o motora de la persona frente al estímulo; por ejemplo, en una exhibición de arte, es más probable que una persona se acerque a un cuadro que le produzca una sensación estética placentera, que a un cuadro que le produzca una sensación estética negativa. Este mecanismo cognitivo está asociado al córtex orbitofrontal. En la experiencia estética se relacionan activamente procesos emocionales y cognitivos, existe una monitorización de esa respuesta afectiva al estímulo (por lo tanto, es un proceso consciente); estos tres procesos están vinculados a actividad cerebral elevada en la insula, los polos temporales, y el cortex ventromedial prefrontal, el cortex cingulado anterior, y componentes subcorticales del circuito de recompensa, respectivamente. Se han correlacionado aumentos de procesamiento en ambos giros fusiformes, giro angular, y el cortex parietal superior con la apreciación de estímulos estéticos visuales; también se ha demostrado la relación entre experiencias estéticas musicales con actividad sináptica elevada en la corteza auditiva primaria y secundaria, y experiencias estéticas involucradas en la apreciación de danzas con actividad en la corteza ventral premotora y la corteza occipital. Todas estas áreas del cerebro están directamente involucradas en una gran variedad de procesos cognitivos y comportamentales además de la experiencia estética, y esto sugiere que la experiencia estética tiene como base fisiológica una distribución de actividad neuronal descentralizada, y que no ha representado una necesidad evolutiva que haya impulsado el desarrollo de órganos o características fisiológicas específicamente desarrolladas para esta función), sino que se vale de bases fisiológicas no especializadas. La posibilidad es grande de que hayan sido múltiples las presiones evolutivas que incentivaron el desarrollo evolutivo de lo que ampliamente podríamos definir como la capacidad de producción artística humana, entre ellas la necesidad de generar estrategias de apareamiento de acuerdo a las nuevas propiedades emergentes de la cognición humana moderna que se avecinaba al tiempo del desarrollo evolutivo de la experiencia estética (Zaidel et al., 2013).

A partir de una revisión de los principales modelos conductistas y cognitivos de experiencia estética hecha por Reber (2013), podemos establecer a grandes rasgos los mecanismos básicos de la experiencia estética, aunque las causas mismas de su funcionamiento aún

son motivo de debate, y según el mismo autor, una fórmula definitiva de la experiencia estética ha sido delineada por diversos autores, ninguna es suficiente para explicar dicho fenómeno en toda su complejidad. De manera bastante resumida, cuando una persona examina un estímulo, experimenta una o más sensaciones o respuestas emocionales, llamadas experiencias hedónicas, que oscilan entre lo muy displacentero y lo muy placentero, a modo de espectro. Esta reacción emocional está íntimamente ligada al conocimiento del que disponga la persona previamente al encuentro con el estímulo, sus recuerdos y un espectro de emociones ligado a ellos. El espectro de la reacción hedónica se corresponde con un espectro de interés y un espectro atencional, que influyen en la reacción de la persona frente al estímulo. Y aunque ninguna fórmula general de la experiencia estética llegó a gozar de una aceptación universal de la comunidad científica y académica (Reber, 2013), podríamos tratar de sintetizar los elementos en común de las distintas fórmulas existentes de la siguiente manera: pensemos en el espectro de la reacción hedónica en términos de una escala del 1 al 10, siendo 1 “muy displacentero” y 10 “muy placentero”. Utilizando la misma escala podríamos representar el espectro de interés, siendo 1 “total desinterés” y 10 “total interés”, y el espectro de atención de igual manera: siendo 1 “ignorar totalmente” y 10 “abordar, acercarse o interactuar”. Las escalas se corresponden entre sí, sincronizándose los 1 y los 10 (Shimamura, Palmer, 2013).

Paul J. Silvia (2013) revisa las principales definiciones de experiencia estética utilizadas en estos modelos, a su entender insuficientes para dar cuenta de la complejidad del fenómeno, y argumenta sobre la necesidad de una superación de una falacia subyacente a todos los modelos cognitivos de experiencia estética: *la falacia nativista*, premisa que asume que los objetos percibidos por nosotros a través de nuestros sentidos son en realidad tal y cual los percibimos, y sus cualidades intrínsecas las que directamente producen las respuestas emocionales de la experiencia estética. La respuesta emocional frente a un estímulo tiene, como describimos en el Capítulo II, raíces en la experiencia personal, en la historia de vida, la influencia de las tradiciones y modas estéticas, y las normas éticas y morales socioculturalmente impuestas y naturalizadas. Silvia (2013) argumenta que considerar la influencia que los diversos modos de producción de subjetividad tienen en la experiencia estética, al igual que la memoria, el conocimiento previo, ayuda a construir una visión un poco más realista de la experiencia artística en general.

Todo este proceso, entonces, y por ende las características de la reacción hedónica, se dan bajo la influencia del conocimiento, la memoria, las tradiciones, normas morales y éticas de la cultura en la que el sujeto se ve inmerso, imbuidas en la subjetividad personal y cultural (González, 2013). Esto quiere decir que el aspecto biológico de la experiencia estética en

primera instancia no son las elecciones que el sujeto hace o su probabilidad de reaccionar de una u otra forma frente a una producción artística o no artística, sino la propensión biológica a experimentar estas reacciones emocionales de manera innata. De hecho, también se han constatado muchas experiencias estéticas en relación al color y otros fenómenos que parecerían ser netamente culturales (Reber, 2013; Palmer, Schloss, Sammartino, 2013), y no es un ejercicio demasiado dificultoso identificar cambios culturales en relación a las preferencias estéticas expresadas en tradiciones estéticas, temáticas y técnicas en diversas áreas de producción artística como la ropa, la apreciación de la pintura, o el gusto musical. Esto no quiere decir que toda experiencia estética es un gusto adquirido por tradición cultural. Se han documentado preferencias estéticas panculturales relacionadas al color, las proporciones espaciales y un gusto universal por la simetría (Palmer, Schloss, Sammartino, 2013). Matices entre el azul claro y el azul marino, y varios matices de verde son considerados estéticamente placenteros por la inmensa mayoría de la muestra de los experimentos realizados por Palmer y Cía., y estos resultados invitan la pregunta: ¿Dónde podemos encontrar esos colores, que a personas de todo el mundo les producen emociones positivas y experiencias sensoriales placenteras? El cielo y el agua para los tonos de azul, y la vegetación para el verde, tal vez. Millones de generaciones de humanos han nacido y perecido bajo el mismo cielo que nosotros, y aprendido la diferencia entre un cielo tormentoso y un cielo claro y soleado. La importancia de la vegetación y el agua es autoevidente. En cuanto a la simetría, investigaciones han demostrado que la constitución fisiológica del cerebro facilita el procesamiento de información específica, dicho de otro modo, establecer patrones acelera la fluidez de procesamiento de información tanto a nivel perceptual como conceptual; una mayor fluidez de procesamiento se correlaciona con una experiencia hedónica positiva, gracias al *efecto de exposición* (humanos y otros animales generalmente preferimos objetos conocidos frente a objetos nunca antes vistos). Los patrones simétricos son más fácilmente reconocidos y procesados por el cerebro, como también las líneas curvas son más fácilmente procesadas que las figuras con bordes dentados (Reber, 2013).

Esto explica la resistencia histórica a formas de pintura abstractas, e incluso a estilos musicales como la modalidad de jazz conocido como bebop, que indignaba audiencias en la década de los treinta por su aparente estructura caótica y su tendencia a la improvisación instrumental, que no solo era displacentera de escuchar al principio, sino que también era difícil de bailar. Después de Charlie Parker, ya por los años 40 se había convertido en el estilo que todos los músicos querían tocar, la vanguardia artística de la época. Y si bien algunos fenómenos de asimetría corporal pueden ser estéticamente placenteros e incluso considerados eróticos (pensemos en la heterocromía, lunares y/o manchas en la piel),

generalmente la asimetría corporal (fisiológica o funcional) ha sido históricamente percibida como señal de enfermedad o discapacidad: un brazo excesivamente más corto que el otro, una pierna coja, son lo primero que salta a la vista. Esto era especialmente importante en sociedades humanas antiguas, donde no existían ni los medios tecnológicos ni la disposición social para poder dar cuenta de los individuos enfermos. Se han comprobado empíricamente preferencias estéticas, algunas netamente culturales y otras panculturales, en la percepción del color y la música, y elementos constitutivos de ambos como la forma, las características espaciales como la posición y fenómenos ligados a la armonía, el contraste, el balance y la proporción (Palmer, Schloss, Sammartino, 2013), que a su vez influyen subliminalmente en la experiencia estética ligada a la interpretación esencialmente lingüística de las expresiones faciales y otros ejemplos de lenguaje corporal, entre otros fenómenos más complejos.

La experiencia estética, entonces, es sensible a los conceptos y estructuras lógicas de sentido incorporadas por las personas a través del lenguaje, aunque los registros arqueológicos a que la capacidad de producir e interpretar estímulos estéticos es bastante más antigua que la aparición del lenguaje sintáctico moderno (hace aproximadamente 50.000 años): se han encontrado indicios de patrones ornamentales hechos con pigmentos de origen natural en robles, rosarios y huevos de avestruz de una antigüedad de aproximadamente 75.000 años de antigüedad, en la cueva de Blombos, Sudáfrica. Es probable que la función de los pigmentos fuera la identificación grupal, técnicas similares eran comunes antes de que la aparición del dibujo o la pintura; en África, la pigmentación ha sido de uso común y corroborada por la evidencia arqueológica desde hace 130.000 años (Zaidel et al. 2013, p. 101).

Creatividad, pensamiento y lenguaje.

Chomsky, en diversos trabajos de 1957 a 1986, reconectó a la lingüística con sus potenciales bases genéticas, y reintegró al lenguaje humano con el proceso evolutivo de la especie (Knight, Studdert-Kennedy, Hurford, 2000). Recientemente se han identificado algunas bases genéticas relacionadas a las características fisiológicas y cognitivas que nos permitieron desarrollar el lenguaje humano, presentes también en otras especies con capacidades de vocalización (Lai, Fisher, Hurst, Vargha-Khandem, Monaco, 2001; Nudel, Newbury, 2013; Workan, Reader, 2014), En la actualidad existe evidencia suficiente para apuntar a la idea de que la aparición evolutiva de los aspectos gramaticales y sintácticos del lenguaje humano es el capítulo más reciente de un largo trayecto evolutivo (Ardila, 2012; Pinker, Bloom, 1990; Tomasello, 2008), aunque aún se debate si este en sí fue un objetivo del proceso evolutivo (Pinker, Bloom, 1990; Tomasello, 2008) o si se complejizó de manera

adyacente al desarrollo evolutivo de otras capacidades cognitivas y fisiológicas (Hauser, Chomsky, Tecumseh Fitch, 2002).

Esta discusión también se ha planteado en lo relacionado al desarrollo evolutivo de la estética, la creatividad y la praxis artística en general, y hasta el momento la evidencia disponible es relativamente compatible con ambos puntos de vista (Zaidel et al., 2013; Gabora, Kaufman, 2010). La evidencia arqueológica presenta diversos casos de uso simbólico de elementos estéticos aproximadamente 100.000 años antes de la aparición y complejización del lenguaje en su forma moderna, gramática y sintáctica (Zaidel et al., 2013), aunque bajo ningún concepto esto quiere decir que el lenguaje humano moderno no juega un papel importante en el fenómeno artístico actualmente, ni en la creatividad como habilidad cognitiva. El punto de inflexión que marcó el verdadero impacto de la creatividad en la cognición humana moderna y en sus sociedades ocurrió entre 30.000 y 60.000 años atrás, en el correr del Alto Paleolítico (en la población que en la época ocupaba lo que hoy es Eurasia; existe evidencia que señala la ocurrencia del mismo fenómeno en África subsahariana decenas de miles de años antes). El resultado fue una explosión de diversidad tecnológica y una complejización de elementos y estructuras de interacción culturales (Gabora, Kaufman, 2010): innovación tecnológica sin precedentes en la historia humana en forma de armas y herramientas especializadas diversas, métodos más eficientes y estratégicos de caza y pesca específicamente diseñados en función del tiempo, las características migratorias y comportamentales de las presas; las primeras evidencias arqueológicas del uso de objetos dotados de significados complejos en el contexto de conjuntos de rituales y religiones emergentes, todo un progreso cognitivo y sociocultural consolidado por una característica: la propiedad acumulativa de la cultura, de generar estructuras de sentido e innovaciones tecnológicas a partir de elementos ya existentes y disponibles.

¿Pero cómo se dio ese salto? Un cambio substancial que impulsó el paso de la cognición humana hacia los impresionantes logros creativos de los que hemos demostrado ser capaces fue la adquisición de una modalidad de razonamiento llamada *metacognición*, o la capacidad para poder reflexionar conscientemente sobre nuestros propios pensamientos, deseos, conceptos, más allá de la percepción sensorial y la estructuración de un modelo de acción lógico frente a los estímulos del ecosistema, modalidad cognitiva que se piensa era la común hace más de 60.000 años. Y mientras habilidades como la experiencia estética (elaboración de objetos arquitectónicos, performance de danzas y cantos de apareamiento, etcétera), y el aprendizaje por imitación socialmente transmitido (Workman & Reader, 2014) pueden ser encontradas en el comportamiento de otras especies, algunas diferencias

cognitivas cruciales emergieron en nuestra especie que están íntimamente conectadas con la capacidad creativa de nuestra especie. La capacidad de alternar entre modalidades de pensamiento *convergente* (analítico, lógico y consciente) y *divergente* (asociativo, inconsciente planteada por J. P. Guilford es considerada un cambio substancial en nuestra cognición. Los procesos neuronales y cognitivos del pensamiento divergente resultan en asociaciones rápidas e intuitivas, resultando en una fluidez asociativa mayor que facilita la generación de varias ideas y/o posibles soluciones frente a problemas o respuestas frente a estímulos, mientras la modalidad convergente de pensamiento se correlaciona con las etapas de desarrollo lógico e implementación sistemática de dichas ideas (Gabora, Kaufman, 2010). Mark Runco (2010) hace una excelente revisión de las distintas categorías de investigación científica sobre este fenómeno que se han llevado a cabo hasta la fecha de su revisión.

El lenguaje humano en su forma sintáctica moderna encuentra en su recursividad una propiedad que podría ser tanto causa como consecuencia de esta capacidad cultural de acumular conocimiento preservado mediante transmisión, incluso cabe la posibilidad de que la creciente complejización del lenguaje humano y de la capacidad creativa cognitiva y sociocultural de los humanos en la época podrían haberse desarrollado de manera sincrónica; la evidencia apunta a una convergencia cronológica en sus desarrollos. El pasaje de un lenguaje predominantemente gestual a uno netamente vocal, en su estructura gramatical y sintáctica, ocurrió aproximadamente al comienzo del Alto Paleolítico, hace aproximadamente 50.000 años (Gabora, Kaufman, 2010). La propia complejización de la cultura y la necesidad de interacción y comunicación interpersonal podrían haber jugado un papel en el desarrollo sincronizado del lenguaje, la metacognición, el pensamiento divergente y la creatividad, todos atributos necesarios tanto para la supervivencia en la época. La transición de las sociedades cazadoras recolectoras nómades hacia las comunidades estables de población creciente fue una presión ecológica influyente en el desarrollo de maneras más sustentables de conseguir alimento, como el manejo de ganado, y posteriormente la agricultura. Frente a todas estas necesidades, la evolución del lenguaje humano hacia su estructura sintáctica recursiva no solamente mejoró la capacidad de comunicación entre individuos y la comunicación de ideas y conceptos de un individuo a otro, sino también facilitó la colaboración en proyectos creativos aplicados, como la coordinación militar y social, cruciales no solo para proteger a las comunidades de predadores sino también otros grupos de humanos, y mantener cierto nivel de orden social pacífico (Gabora, Kaufman, 2010).

Los aspectos cognitivos modernos de la creatividad humana parecerían haberse consolidado en el escenario descrito arriba, hace aproximadamente 60.000 años. Pero el funcionamiento cognitivo del proceso creativo es apenas una posible dimensión de la creatividad como fenómeno que podemos analizar. Kozbelt, Beghetto y Runco (2010) hacen una revisión de las distintas clasificaciones de teorías de la creatividad (teorías del desarrollo, cognitivas, evolucionistas, teorías procesales, económicas, psicométricas, y de sistemas) y sus autores. En el siguiente trabajo nos centraremos particularmente en las teorías evolucionistas, y a un sistema de clasificación de distintas dimensiones del fenómeno creativo (que atraviesa todas las clasificaciones de teorías de creatividad) propuesto inicialmente por Rhodes y posteriormente aprimorado por estos autores, y que a mi entender es bastante sinérgico con los abordajes evolucionistas de la creatividad. Este sistema de clasificación es conocido como “las cuatro P de la creatividad” (en inglés: *process, product, person, place*). Por “process” la teoría refiere a los mecanismos neuronales y cognitivos por debajo del pensamiento creativo en sí, y las teorías de la creatividad focalizadas en “esta P” intentan entender si el pensamiento creativo opera a través de los mismos sistemas cognitivos que el pensamiento no creativo (o si realmente existe esta diferencia entre ambas modalidades de pensamiento). Otros problemas planteados por estas teorías han sido estimar en qué medida estos mecanismos son conscientes o inconscientes, y el rol de la memoria, de la atención y de procesos convergentes y divergentes de pensamiento (Gabora, Kaufman, 2010) en los procesos de producción creativa. “*Product*” refiere al producto creativo, resultado directo de un proceso creativo. Investigaciones sobre los productos creativos nos dan una idea del alcance de la creatividad teniendo en cuenta la inmensa, casi infinita variedad técnica y estética que pueden tener las producciones creativas, y su análisis evolucionista y/o genealógico ofrecen información estadística que puede revelar tradiciones o tendencias tecnológicas, estéticas o socioculturales en general, que de otro modo pasarían desapercibidas en toda su dimensión. Mucho se ha descubierto e investigado acerca de la personalidad creativa (“*person*” en el contexto de la clasificación de Kozbelt, Beghetto y Runco), sus características genéticamente heredadas y la influencia del contexto ecológico sobre su potencial expresión, como también sobre los distintos mecanismos cognitivos asociados al proceso creativo. A este contexto ecológico (que incluye la subjetividad, el medio sociocultural) denominan lugar creativo (“*place*”), en otras palabras las condiciones socioculturales, geográficas, y económicas que puedan influenciar/reprimir la aparición de innovaciones y rasgos de personalidad creativos. Por ejemplo, una sociedad industrial con un mercado laboral restringido por demasiadas regulaciones y presión fiscal que imposibilite la inversión a nivel privado (dificultando la competencia y reduciendo la variedad de servicios ofrecidos), o presionado por la necesidad urgente de determinados tipos de

productos y servicios, limitan la potencial producción creativa y su eventualidad comercialización volviéndola inviable. El contexto creativo a la vez ejerce mucha influencia a menor escala demográfica, en la familia, el barrio y los grupos de pares con los que un niño crece. Padres que desalientan la producción creativa de un niño disminuyen las probabilidades de que dicho niño pueda alcanzar su potencial creativo, aunque disponga de rasgos genéticos y epigenéticos consistentes con una personalidad creativa; lo mismo ocurre cuando un artista no logra comercializar sus obras de manera que su arte pueda volverse su principal ingreso económico, asumiendo que no tenga otros. Dean Keith Simonton es el autor de uno de los modelos evolucionistas de la creatividad más completos hasta la fecha (Kozbelt, Beghetto, Runco, 2010), y su teoría se nutre sinérgicamente de estas 4 categorías propuestas por Kozbelt, Beghetto y Runco. Simonton propone una elaboración del proceso creativo compuesto de dos partes propuesto por Campbell en 1960, en concordancia con las teorías cognitivas de la creatividad: en primer lugar la generación de ideas, utilizando mecanismos inconscientes e intuitivos de pensamiento divergente, y una selección consciente y selectiva de elementos de estas ideas y su refinamiento (consistente con procesos convergentes de pensamiento), desarrollando un modelo del proceso creativo y la personalidad creativa de una gran rigurosidad científica (Kozbelt, Beghetto, Runco, 2010). Kozbelt y compañía señalan el énfasis de Simonton en el potencial creativo, genéticamente determinado pero fomentado por la experimentación, el aprendizaje técnico, la persuasión (recepción social positiva a sus obras) a lo largo de la carrera del artista, y las presiones o permisividades del contexto sociopolítico y/o ecológico, y el carácter inconsciente del complejo proceso de generación de ideas básicamente darwiniano, como la principal causa de la diversidad metodológica de implementación de ideas creativas en nuestra especie. También es importante resaltar el valor social del producto creativo, ya que la receptividad de las composiciones creativas de cualquier artista, ingeniero, o creador en general puede traducirse directamente en incentivo o desaliento para continuar produciendo.

Gabora (2005) ha desarrollado más este aspecto en su trabajo *Creative thought as a non-darwinian evolutionary process*, de 2005, donde propone un modelo no darwiniano de la producción creativa, que enriquece el debate y procura responder a algunas insuficiencias de los abordajes darwinianos, en particular lo que ella considera ser una falla conceptual, y no una falta de minuciosidad o soporte empírico. Los modelos darwinianos de la creatividad establecen una analogía del proceso creativo con el proceso de selección natural, y esta traslación conceptual implica que una idea creativa sería el resultado de un número X de ideas, que mediante el mecanismo descrito arriba serían procesados y descartados de forma inconsciente hasta que se alcance una potencial idea más apropiada, el cual no es el

caso en la selección de ideas con potencial creativo: la selección natural funciona porque en una especie existen distintos individuos “seleccionando” al mismo tiempo (inconscientemente, por supuesto) características biológicas o comportamentales más apropiadas para adaptarse al ecosistema en el que habitan; las ideas, en cambio, ocurren secuencialmente, por lo tanto no existe la posibilidad de comparar entre varias de ellas, ya que se encuentran insertas en un continuum temporal unidimensional. Gabora y otros autores citados en su trabajo argumentan un modelo más preciso para describir y estudiar el proceso creativo sería darle la forma de un refinamiento progresivo de una o más ideas, que mediante procesos cognitivos como la combinación conceptual, expansión conceptual, imágenes mentales, metáforas y demás mutan, se aprimoran, complejizan, simplifican o mueren con el tiempo, y son altamente sincrónicas con la experiencia de vida, el conocimiento, las emociones, los recuerdos y la personalidad de la persona. Su crítica a los modelos darwinianos de la creatividad es que presuponen que los recuerdos, conceptos o ideas están almacenados en estructuras neuronales específicas. Los recuerdos, ideas y conceptos nunca son “recuperados” desde algún almacenamiento específico, como ocurre en el hardware diseñado para almacenar información, si no que pasa siempre por un proceso de reconstrucción subjetiva, la persona participa activamente - aunque de manera inconsciente - de esta reconstrucción (Gabora, 2005).

Los humanos gozamos de la capacidad de utilizar varios recursos cognitivos que dotan nuestra capacidad artística de su complejidad y recursividad (por establecer un paralelo con el lenguaje). Elementos cognitivos netamente lingüísticos como la combinación conceptual, y la expansión conceptual interactúan dialécticamente con elementos en principio no lingüísticos como la percepción y el procesamiento estético, simbólico y emocional de los colores, matices, el contraste y propiedades espaciales como la simetría, la distribución y el contraste presentes en ambos (en el caso de la pintura o cualquier actividad visual), elementos musicales como el ritmo, el tono, el tempo, el particular sonido de cada uso particular de cada instrumento particular (en el caso de la apreciación musical), patrones de movimiento inconscientes ligados a propiedades espaciales (en el caso de la danza), y un gran etcétera, son todos ampliamente estudiados por una extensa variedad de tradiciones académicas en psicología, y sin duda todos son lo suficientemente relevantes para incluirlos en este trabajo, pero debido a limitaciones intrínsecas al mismo en relación al espacio disponible, quedan relegadas a un segundo plano, aunque la invitación a una futura profundización en estos temas podrá encontrarse a lo largo de la bibliografía utilizada.

Capítulo IV:

Funciones del arte en la vida humana. El arte como campo de problemáticas.

En el Capítulo II hicimos un recorrido histórico acompañando el proceso intermitente y costoso que ha sido la construcción del universo conceptual del arte desde los ámbitos artísticos, académicos y filosóficos, a grandes rasgos, hasta el inicio del siglo XX. Debido al carácter recursivo del nuestro lenguaje y de la ambigüedad intrínseca en el concepto mismo, existen muchas más teorías y abordajes del fenómeno artístico. No están incluidas en mi breve revisión por falta de espacio disponible para la realización de este trabajo, pero sirvió para analizar todo el razonamiento heredado generación tras generación que fomentarían las preguntas que convirtieron al arte en un objeto de estudio científico al fin y al cabo. En el Capítulo III revisamos brevemente algunos abordajes evolucionistas de la experiencia estética y la creatividad, procesos indisolubles de la praxis artística (al menos en un nivel práctico), y algunos modelos que intentan explicar los procesos cognitivos subyacentes a la producción creativa y la apreciación estética, teniendo en cuenta el contexto sociocultural y evolutivo en el que surgieron. Resta ahora volver al presente, para analizar la esfera de influencia de la praxis artística en la vida humana. ¿En qué partes de nuestras vidas encontramos valor en el arte, al punto que históricamente lo hemos considerado una técnica terapéutica?

El arte y la terapia.

Si bien la efectividad del uso de elementos artísticos en el contexto de distintos procesos terapéuticos formales e informales ha sido reconocida culturalmente desde tiempos inmemoriales, su constatación clínica y científica formal tiene una historia más corta, aunque se ha expandido a muchas áreas de intervención terapéutica y psicoterapéutica. Dicha efectividad ha sido documentada a través de investigación científica en varias de sus áreas de aplicación, por ejemplo en el uso de la música (Aldridge, 1993) y la escritura (Smyth, Pennebaker, 2008). El uso casi universal de diversas técnicas proyectivas y sus diferentes sistemas de interpretación de acuerdo con las distintas líneas teóricas en psicología prueban la potencial utilidad que pueden tener tanto la expresión creativa como la experiencia estética en distintos contextos terapéuticos, particularmente cuando a lo que se apunta es a una mejor comprensión de diversos aspectos conscientes e inconscientes de la personalidad, delinear influencias culturales en el comportamiento o en la formación de los procesos identitarios, y profundizar en las vivencias emocionales y estructuras de sentido lógico subjetivas a través de las cuales la persona percibe, siente y piensa de manera performativa las situaciones que desea o debe abordar en el proceso terapéutico en cuestión (Celener, 2000). El uso de técnicas de representación performativa es común en tradiciones terapéuticas como el psicodrama, inicialmente desarrollado para la terapia grupal por Jacob Levy Moreno. Algunas técnicas utilizadas en psicodrama como la inversión de roles, particularmente en niños pero de manera extendible a adultos, facilitan la empatía

entre los integrantes del grupo, facilitando la asimilación de conceptos, emociones y roles de otras personas al analizarlas desde una perspectiva propia, como una especie de traducción de la percepción del otro hacia una experiencia yoica (Moreno, 1995). Por citar otro ejemplo, el Fotolenguaje es un interesante diálogo entre el trabajo narrativo del contexto psicoterapéutico clínico grupal y el uso de la imagen fotográfica como desencadenante de procesos asociativos simbólicos condensados en el proceso de la experiencia estética, precisamente para poder trasladar hacia el dominio del lenguaje las dimensiones anímicas inconscientes ligadas a determinadas situaciones, problemáticas, traumáticas o de otra índole (Vacheret, 2014).

Recientemente Marta Miraballes (2018) elaboró una excelente revisión de los antecedentes históricos del uso clínico de distintos tipos de procesos artísticos dentro del marco psicoanalítico, en su trabajo sobre el uso de mediadores artísticos en la terapia psicoanalítica. En su trabajo realiza una serie de entrevistas en profundidad dirigidas a varios exponentes de las primeras generaciones de psicólogos universitarios, donde se les pregunta a los profesionales qué tipo de objetos culturales utilizan en sus sesiones, a qué tipo de teorías psicológicas responden sus usos de dichas técnicas, cuál es el contexto sociohistórico y político en el cual las emplean y los aportes de otras disciplinas a la inclusión de otros tipos de objetos o técnicas externas a la práctica psicoanalítica. El uso de la música, técnicas de pintura con óleo y acuarela, o técnicas de escultura utilizando barro, collage, técnicas escénicas, surgieron en diversas entrevistas, aunque algunos entrevistados describieron la experiencia como una especie de tabú, particularmente en la época donde comenzaron a trabajar como psicólogos. El uso de objetos o prácticas artísticas en el contexto del proceso psicoterapéutico formal clásico era considerado informal y totalmente inapropiado, llegando al punto de que su uso tenía que ser disociado de la práctica psicológica formal de los entrevistados, desplazado a espacios como talleres (Miraballes, 2018). La tradición psicoanalítica clásica de trabajar exclusivamente a través del lenguaje oral restringía tanto la práctica como el despliegue teórico de los entrevistados, que a pesar de expresar no sólo intuiciones propias sino también conocimiento teórico referente a la efectividad comprobada del empleo de dichas técnicas - uno de los entrevistados describe la música como “(...) *una forma de comunicación, digamos que un lenguaje (...)*” (Miraballes, 2018, p. 51) - debieron en más de una ocasión aferrarse al marco teórico e institucional tradicionalmente aceptado. También estuvo presente en los relatos la estereotipia de la personalidad creativa y la locura. La idea de que la práctica artística, en tanto performativa, en partes consciente y en partes inconsciente, es en sí qualia, una experiencia prácticamente intransmisible dada su propiedad de subjetiva, sorpresivamente surgió en las entrevistas no solo a la hora de justificar el uso de las técnicas en el contexto

terapéutico si no también como una parte indisociable del proceso de formación profesional en la técnica (Miraballes, 2018, p. 54).

En sus conclusiones, Miraballes (2008, p. 76) señala un punto fundamental, a mi entender, para entender la práctica artística en el contexto clínico y en general. Citando a su vez a Tizón (2009), la autora denuncia un hábito, al parecer común en las prácticas psicológicas que trabajan utilizando mediadores artísticos, que se condensa en la forma de una no correspondencia entre el modelo teórico epistemológico-ontológico desde el cual se teje la potencial la justificación del uso de tales técnicas. Al no haber una integración coherentemente sistematizada, articulada y fundamentada de los modelos teóricos en psicología y el uso de las técnicas - tanto a nivel de grado como de posgrado, señala Miraballes (2018, p. 76), no solamente los verdaderos beneficios intrínsecos al uso de mediadores artísticos se invisibiliza para la mayoría de la población de estudiantes y profesionales en psicología, sino que queda a criterio del profesional buscarle sentido al uso de la práctica y encontrar los contextos ideales para su empleo sin una guía organizada de referencias académicas que tratan del tema.

El rol del arte en las sociedades de mercado.

En el Capítulo II indagamos un poco acerca de qué es lo que le confiere a las producciones artísticas su valor, tanto emocional, como sociocultural y económico. En economía existen distintas teorías del valor, y por ende varios conceptos del mismo, entre ellos la teoría del valor-trabajo, popularizada por Adam Smith en su obra *An Enquiry into the Nature and Causes of The Wealth of Nations* (2007) y su posterior crítica y reformulación por David Ricardo en su obra *Principios de economía política y tributación* (1996), y Karl Marx en su obras *Salario, precio y ganancia. Trabajo asalariado y capital* (2010) y *El Capital* (s/f), o la teoría del valor subjetivo (Stigler, 1950). Si uno fuera a examinar el elemento constituyente fundamental del valor de cualquier producción artística (pongamos como ejemplo una pintura) desde una perspectiva de valor-trabajo clásica, donde el valor de un bien es determinado por los costos directos e indirectos de producción de dicha obra (el tiempo de elaboración y los materiales requeridos para su producción, respectivamente), el valor monetario intrínseco de cualquier obra artística está directamente relacionado a la *complejidad de su elaboración* (el tiempo requerido para aprender y dominar técnicas más complejas o minuciosas de pintura es mayor) y sus dimensiones físicas (cuanto mayor la pintura, requiere más materiales y más tiempo de elaboración). Expandiendo esta noción, la teoría marxista del valor-trabajo complejiza el concepto del trabajo o labor en relación al tiempo requerido para la producción de determinado producto. El tiempo y el esfuerzo implicados en una producción no son iguales para distintas personas, aunque la producción

sea la misma; la destreza, la edad, la experiencia y las exigencias de capacitación necesarias para ciertos rubros de trabajo son algunos elementos que relativizan el valor del tiempo de producción. Marx propone a lo largo de sus obras como alternativa considerar el trabajo socialmente implicado en la producción, inmerso en un contexto sociohistórico y político que es, en su opinión, desde donde emana el valor verdadero de la producción, de la fuerza de trabajo (o potencialidad productiva) del productor, valor que no es retribuido al productor por el capitalista, así manteniendo su margen de lucro, y consolidando un sistema bastante más complejo que este breve ejemplo de lo que los economistas marxistas definen como la teoría de explotación capitalista.

Si el precio de una pintura refleja la suma del costo de producción de los materiales requeridos, el tiempo y el esfuerzo de capacitación y el tiempo de la producción en sí misma, las pinturas más difíciles y caras de producir por consecuencia tendrían mayor valor económico que las pinturas elaboradas con técnicas que requieran menos minuciosidad, destreza técnica o consumo de materiales. Las pinturas hechas en materiales más costosos, por ende, serían más caras. Si este fuera el mecanismo común de atribución de valor a la producción de obras de arte como las pinturas, cualquier pintura realista tendría mucho un precio mucho mayor que obras de arte moderno como el pop art, teniendo en cuenta el tiempo, los materiales y la expertise necesarias para producirlas. De la misma forma, las composiciones fotográficas deberían reflejar precios ridículamente menores que las pinturas más complejas en remates de galerías artísticas. Composiciones de Andy Warhol como “Silver Car Crash (Double Disaster)” (1963¹), “Eight Elvises” (1963²) y “Triple Elvis” (1963³) fueron vendidas en 2013, 2008 y 2014 por U\$S 105,400.000, U\$S 100.000.000 y U\$S 81.900.000 dólares americanos, respectivamente. Las diferencias técnicas y temáticas entre estas últimas dos difícilmente justifican una diferencia de U\$S 11.100.000. “Fountain” (1917) de Duchamp es literalmente un orinal de un baño masculino que compró en una plomería en Nueva York y fue destruido luego de su primera exhibición, posteriormente el propio Duchamp autorizó réplicas de dicho orinol, una de ellas vendida en 1999 por aproximadamente U\$S \$1,762,500. “Interchange” (1955) de Kooning se compró en 2015 por un valor de U\$S 300.000.000 siendo una composición en óleo abstracta, mientras que trabajos mucho más elaborados como “Portrait of Alfonso d’Avalos with a Page” (U\$S 70.000.000) por Tiziano Vecelli no llegan a un cuarto de su valor. Tampoco podemos ver una correlación entre el costo de producción y los precios en el dominio de las esculturas, por ejemplo, si analizamos y comparamos los precios de las esculturas más caras jamás vendidas con su costo de producción. “L’Homme au doigt” (1947) por Alberto Giacometti es actualmente la escultura más cara del mundo, vendida en 2015 por U\$S 126.000.000, mientras que la anterior escultura más cara del mundo, “L’Homme qui marche

" (1961) del mismo autor, de costo productivo prácticamente idéntico a "*L'Homme au doigt*", tiene un costo estimado de 104.300.000 U\$, precio por el cual fue vendida en 2015. Muchas pinturas famosas anteriores a 1800 actualmente permanecen como exhibiciones en museos o galerías y son considerados invaluable, aunque sus precios pueden continuar siendo estimados teniendo en cuenta el aumento de la inflación. La "*Mona Lisa*" (1503-1506) de Da Vinci valdría hoy aproximadamente U\$ 830.000.000, y ni si quiera era de los trabajos más elaborados técnicamente de Da Vinci: su valor económico estimado ha crecido inconmensurablemente gracias a la reputación que ha cobrado en distintos tipos de media como obras literarias, obras de teatro y películas, particularmente después de que fuera robada del Museo del Louvre en 1911.

Más allá de la consideración de los costos de producción, estos precios responden a un sistema de oferta y demanda, que aumenta o disminuye su valor conforme existan compradores dispuestos a pagar estas cifras. De no haber compradores millonarios, los precios de estas composiciones se verían obligados a bajar, de lo contrario no se venderían, y los gastos de producción no podrían cubrirse. La ley de oferta y la demanda responde a la vez a las diversas características sociopolíticas, económicas y geográficas del contexto en el que se produce una obra de arte, como vimos en el Capítulo II con la revisión de Tatkiewicz del cambio sociopolítico que impulsó el estatus social y económico de los artistas durante el renacimiento. ¿Pero entonces cuáles son los factores que determinan la demanda, más allá de la necesidad, la utilidad práctica y el placer estético? La teoría del valor subjetivo, independientemente propuesta por William Stanley Jevons, Léon Walras, y Carl Menger, nos ofrece un abordaje alternativo del concepto de valor, uno que tiene una mayor consideración por los procesos microeconómicos que constituyen el funcionamiento del mercado y de los fenómenos macroeconómicos. Menger (2007) ve el valor de los productos y servicios como una expresión de las preferencias inherentes a la acción humana. Mientras la escasez (entendida en economía como la finitud de determinado recurso, relacionada a una imposibilidad de producirlo), la necesidad y la utilidad práctica son todos factores que aumentan la demanda de determinados productos y servicios y por lo tanto contribuyen al aumento de su valor económico, el reconocimiento individual y social del valor de un bien o servicio reside en el nivel de incidencia positiva que tiene dicho bien o servicio en nuestras vidas, y no en una propiedad intrínseca de los bienes. Una vez satisfechas las necesidades fundamentales para la subsistencia como el alimento, el agua y la vivienda, y los factores necesarios para satisfacer estas necesidades (un ejemplo de estos últimos sería cualquier tipo de contribución por parte de un individuo reconocida por su comunidad, o sea, el trabajo remunerado, y la remuneración en sí misma en forma de dinero que permite acceder a estos bienes y servicios necesarios), el terreno de lo

necesario pasa a transformarse en una percepción subjetiva de la persona, y comienzan a surgir bienes y productos secundarios que pueden representar una necesidad o utilidad mayor o menor dependiendo de la situación particular de cada persona y el contexto sociocultural en el que se encuentra. En comunidades donde, por ejemplo, la demanda de alimentos es mucho mayor a la producción de alimentos, la viabilidad comercial de determinados productos menos necesarios tiende a caer. Al mismo tiempo, incluso en este mismo ejemplo anterior el deseo de inclusión o reconocimiento social ligado a la posesión de determinados objetos (como por ejemplo un celular) puede a veces ser más influyente en la decisión de comprarlo que la satisfacción de necesidades más básicas. El valor de las cosas - objetos, servicios o experiencias - está intrínsecamente ligado al deseo de las personas, es una percepción subjetiva íntimamente ligada a la historia anímica de las personas y los valores y las tradiciones socioculturales en las cuales viven, además de sus necesidades y condiciones materiales de subsistencia y existencia.

Lograr una integración psicoeconómica de fenómenos culturales como el arte y procesos económicos como el desarrollo de los mercados no solamente debe limitarse a un nivel microeconómico (o interrelacional) de implicancia. A nivel macroeconómico, se ha comprobado la puesta en juego de distintos mecanismos sociales como la censura y el desaliento, particularmente en grupos grandes, como respuesta frente al despliegue creativo de ciertos individuos debido a las potenciales consecuencias que podrían tener sus producciones para el grupo. Fenómenos como éste expresan un cierto escepticismo a nivel social/comunitario frente a la aplicación de nuevas tecnologías o sistemas de organización social; las sociedades más flexibles y tolerantes frente al cambio tecnológico y social tienden a favorecer tanto el desarrollo y la adopción de nuevas tecnologías, bienes y servicios, como el desarrollo de individuos con una propensión genética a desarrollar una personalidad creativa, si las condiciones ecológicas y sociales fueran favorables (Kozbelt, Beghetto, Runco, 2010). En otras palabras, ciertas ideas o conductas pueden ser resistidas o estimuladas a nivel cultural, y este juicio puede expresarse económicamente en forma de desaliento o premiación frente a la posibilidad de producción de determinados bienes y servicios que fomenten dichas ideas o conductas. El mercado, las relaciones interpersonales y las esferas morales culturalmente impuestas están interligadas en tanto una produce cambios en la otra.

La separación del arte y otros dominios de la vida que se ha intentado hacer en occidente es meramente teórica - una separación ontológica del arte y la condición humana y los distintos nombres que históricamente le hemos dado (cognición, identidad, razón, emoción, alma) no es posible. Las prácticas artísticas están profundamente enraizadas en distintas

prácticas culturales relacionadas a la religión, rituales, ceremonias, procesos terapéuticos, formas de entretenimiento y más, y funcionan como un articulador, una conciliación entre el aprendizaje de las personas, los seres, objetos y situaciones con las que se encuentra, y el sentido que tanto la persona como la cultura le atribuyen a dichos sucesos. Tanto es así que las obras de arte producidas por los artistas más famosos en la actualidad son consideradas invaluable o tienen precios astronómicos, y su adquisición frenética se ha vuelto no solamente una valiosa fuente de riqueza que no hace más que aumentar con el tiempo sino que también un indicador de status socioeconómico de profundo impacto en muchos círculos sociales, al punto de que las obras de arte han comenzado a ser clasificadas como *bienes posicionales*, término propuesto por Fred Hirsch en 1976 para referirse a objetos y servicios cuyo valor está mayoritariamente ligado al atractivo que generan en otros agentes en contraposición a otros productos o servicios. Esto es porque toda producción artística, conforme vimos en el Capítulo II, se configura como un bien escaso e irreproducible, dado que lleva ligado a sí la expresión de un universo simbólico referente a su(s) autor(es), y al período sociohistórico y cultural en el que vivieron, en naturaleza único. Esta es la principal razón por la que las réplicas de las producciones artísticas, por más parecidas que sean, carecen del mismo valor económico de la obra original. Existe un valor culturalmente reconocido en la originalidad del producto artístico en el hecho de que no pueden ser reproducidos, son únicos en naturaleza. Más allá de las fluctuaciones macroeconómicas del valor de la producción artística, a nivel microeconómico dicho valor está indisociable ligado a la historia de vida quien las produce y quien las aprecia. Y esto no solamente se extiende a las producciones artísticas, sino a toda clase de objetos, servicios y actividades dentro y fuera del mercado: una pluma, un cuadro, un sillón, pueden ser tanto meros objetos carentes de historias, o pueden cobrar un valor inconmensurable a los ojos de alguien que conoce esas historias o las vivió junto con estos objetos. El objeto cobra sentido, se reviste de significado a medida que fue, es o será parte integral de la historia de alguien, en algún tiempo, en algún lugar.

El sentido, el tiempo y el caos.

Sin dudas, algunas de las características que al menos *aparentemente* diferencian la experiencia humana de la experiencia de otras especies han sido abordadas en este trabajo; la capacidad de alternar entre distintos modos de actividad sináptica y por ende de actividad cognitiva, la capacidad de aprender y emplear un lenguaje sintáctico gramatical que goza de una propiedad fundamental en la recursión que lo caracteriza, fenómeno que a su vez permitió una complejización cognitiva, comunicacional y sociocultural fundamental para llegar al mundo humano contemporáneo y evolutivamente moderno. La capacidad de metacognición, en conjunción con estos otros elementos, permitió al ser humano generar la

condición que en términos generales podemos concebir como autoconciencia, y posteriormente la construcción de la identidad, entendida como el reconocimiento de una continuidad yoica, existencial, dotada en parte de características resistentes al paso del tiempo, y en parte de características permanentes. La íntima relación entre el proceso de construcción de la identidad y la percepción temporal ha sido señalada por diversos autores (Vásquez, 2011); existe un consenso más o menos general referente a una organización de la experiencia en referencia a un continuum temporal, a partir del cual se construyen las percepciones de cambios identitarios. Vásquez (2011) realiza una interesante revisión del modelo de Laplanche sobre la percepción temporal, que incluye 4 dimensiones que existen simultáneamente y en continua interacción, explicadas brevemente a continuación. El Tiempo I (cosmológico) refiere a una concepción del tiempo proveniente de la física (la observación medible de los cambios en cualquier sistema, como pueden ser las fases lunares, el ciclo diurno-nocturno, etcétera), que regulan en distintos niveles la actividad de los organismos vivos. El Tiempo II (perceptivo) refiere a la percepción inconsciente de unidades temporales, esenciales para la ejecución de operaciones espaciales y otros procesos fisiológicos. El Tiempo III incluye el tiempo como la dimensión en la que se desarrolla la construcción narrativa de la identidad y la organización consciente de la experiencia, y el Tiempo IV refiere al tiempo cultural, o la organización de los indicadores del paso del tiempo (la evolución de tradiciones, tecnologías y sus diversos usos, tradiciones estéticas y artísticas, modos de organización social y económica, etcétera).

La noción de que la estructuración de la experiencia consciente en el constructo que llamamos identidad se construye de forma narrativa y está inexorablemente inserta en un continuum temporal (Bruner, 2003) es interesante porque es aquí donde se ponen en juego distintos mecanismos metacognitivos a cerca de la reflexión de la percepción temporal en sí, y la reflexión acerca de distintas "leyes naturales" o hipótesis deducibles desde los procesos asociativos más intuitivos de nuestra especie, como el proceso de envejecimiento y la propia conciencia de muerte. La conciencia de muerte A este respecto, Moffat (1982) señala distintos mecanismos adaptativos socioculturales que han surgido históricamente desde sistemas ontológico-epistemológicos religiosos como mecanismos de defensa frente a la ansiedad y angustia crónicas que implica la consciencia de que, en algún momento y lugar, todos vamos a morir, y ese constructo imaginario al que llamamos identidad dejará de existir.

Es cierto que distintas construcciones narrativas religiosas como el concepto ultratumba tienen como objetivo facilitar la aceptación de la muerte, pero estos mecanismos no se engendran exclusivamente en el ámbito religioso. La vida eterna y la reencarnación, por

ejemplo, son conceptos religiosos que explican la muerte como una parte natural del ciclo vital, más allá de las propiedades que caracterizan la extensión de esa vida en cada doctrina religiosa, pero explicar la muerte como parte de un ciclo natural de la vida es un mecanismo utilizado también por personas no religiosas; aún en la aceptación de la terminación de la vida el ser humano intenta encontrar seguridad en la idea de que dicho proceso es natural. A lo largo de la historia de las culturas humanas han surgido también diversos ejemplares mitológicos, literarios y artísticos del concepto de inmortalidad, que encarna la negación y la racionalización como mecanismos defensivos contra la consciencia de muerte. Diversas teorías socioculturales que guían la concepción del tiempo e influyen en la manera subjetiva en la que se percibe cumplen esta misma función. Incluso en física aún persiste la exploración teórica de la idea de que el tiempo es multidimensional, y los objetos existen simultáneamente en tres dimensiones (pasado, presente y futuro), como plantea el eternalismo (Markosian, 2016) se construyen con finalidades similares. Percibir y pensar el tiempo como una cadena lógica causal de sucesos provee de sentido a todos los acontecimientos ligados a la existencia humana, tanto a nivel de especie como cultural y personal, sea mediante modelos temporales, explicaciones creacionistas del origen de las cosas o creencias racionales o irracionales. El tiempo, en sus varias dimensiones de análisis, es a la vez un gran talento humano y una imperiosa necesidad. A medida que los vacíos simbólicos de causalidad religiosos que durante milenios le dieron protagonismo a los seres humanos y su rol van cediendo el espacio a diversas encarnaciones de una descreencia en la causalidad y los problemas filosóficos que plantea, el arte se posiciona como un medio en donde las tradiciones y creencias irracionales pueden coexistir con el paradigma científico moderno.

Desde un punto de vista evolucionista, entonces, podemos decir que la percepción temporal en todos sus niveles, además de ser un mecanismo evolutivo necesario para una mejor adaptación de la especie, particularmente la contextualización temporal de la experiencia, es también un mecanismo fundamental de articulación de sentido existencial. El arte existe como un espacio imaginario cuasi-onírico, atemporal, donde diversas modalidades de experiencia muchas veces inconscientes, imposibles de ser pensados a través del lenguaje o de otro modo inaccesibles a la reflexión, se representan y se ponen en juego performativamente en la vida de las personas, los pueblos y las culturas. Es un terreno recursivo que sirve de elo entre distintas perspectivas del pasado, el presente y los potenciales futuros, una herramienta que, como el lenguaje, nos permite escapar el determinismo de cualquier genoma, contexto geográfico, cultura o jerarquía social; éstos son los motivos por los cuales la praxis artística ha sido considerada una valiosa técnica terapéutica a pesar del escepticismo institucional a lo largo de las épocas. La inmensa

variedad de lugares, historias, sucesos, seres y personajes ficticios, mitológicos o literarios que componen el universo del imaginario cultural está indisolublemente enmarañado con la historia de los pueblos, sus valores y sueños, los proyectos de vida, recuerdos y acciones de cada persona que nació, vivió y fue parte de esa historia, a la vez individual y colectiva, a veces casual y a veces causal.

Reflexiones finales:

Durante el desarrollo de este trabajo, se han ido gestando algunas cuestiones que intentaré expresar aquí a forma de cierre. Por un lado, creo que el dogma institucional y político es un problema eternamente presente en la producción de conocimiento de cualquier institución o área académica, científica o no, en cualquier parte del mundo. Durante mi carrera he visto diversas expresiones de este tipo de resistencia ideológica frente a diversos temas, algunos citados en el correr de este trabajo, y más que permanecerán sin pronunciarse al menos por ahora. La formación del Plan de Estudios 2013 de la Facultad de Psicología de la UdelaR carece de cualquier curso, optativo u obligatorio, que incluya una introducción comprensiva a la psicología evolucionista como campo de problemáticas, su historia (que revisé e incluso le dediqué un capítulo en este mismo trabajo, que tuvo que ser excluido por falta de espacio), sus principales corrientes o tradiciones teóricas, y campos de investigación. Una inclusión al menos parcial de un curso de psicología evolucionista sería de gran aporte para la futura formación de profesionales en psicología adherentes a diversas corrientes teóricas y prácticas, incluso aquellos que no simpatizan con los abordajes neuropsicológicos y cognitivos de la mente. Conocer la historia evolutiva de la especie y las presiones que le dieron sus actuales características es fundamental para entender una gran variedad de fenómenos cognitivos, socioculturales, económicos y geopolíticos. Quizás también ayudaría a apuntar a un mayor reconocimiento de la naturaleza indisoluble de las esferas de lo biológico y lo social, tan polarizado desde algunas perspectivas educativas en psicología. La ausencia de material traducido en español en el área de psicología evolucionista es un problema, quizás sea una de las causas por las que la corriente no ha sido adoptada tanto aquí en el Río de la Plata.

Por último quisiera aclarar que a pesar de haber quedado conforme con el trabajo, mi poder de síntesis no es muy bueno y me ha quedado corto. Trabajé, además de varios otros textos, libros, artículos y trabajos académicos, con dos libros que recopilan e integran trabajos de distintos autores en las áreas de la psicología evolucionista (*Evolutionary Psychology*, 2014) y la experiencia estética desde las perspectivas filosóficas y neurobiológicas (*Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains and Experience*, 2012),

editados y coescritos por Lance Workman y Will Reader, Arthur P. Shimamura y Stephen E. Palmer, respectivamente. La organización contextual del conocimiento producido en estas áreas documentado en estos libros fue de gran ayuda para la elaboración de este trabajo. Preferí un abordaje un poco más abarcativo y menos específico de la temática, al ser un tema tan amplio. Una integración holística me pareció más adecuada, primero porque para mí este fue un trabajo más bien introductorio a la temática, al menos desde esta perspectiva, y segundo porque creo que segregar funcionalmente los elementos que componen la experiencia artística no aporta a una mejor comprensión del fenómeno y su valor para la vida humana. Sí pretendo profundizar más en el tema en futuros trabajos académicos.

La intención de esta producción era revisar el contexto evolutivo ecológico y sociocultural que guio la evolución biológica del hombre hasta su capacidad de producir arte en las diversas y complejas formas que tiene en la actualidad. Como se explicitó en el Capítulo III, el valor de la producción artística para la humanidad es tal que se ha utilizado históricamente en contextos terapéuticos varios, independientemente del aval de las instituciones científicas, académicas o políticas al respecto de su empleo en situaciones clínicas formales, y seguramente seguirá siendo utilizada por mucho tiempo. Y la clave de esta preservación de los modos de expresión artística no reside siquiera en el conocimiento científico que justifica su práctica, sino en el reconocimiento de su valor personal, emocional, conceptual, cultural y político, lo que perpetúa su uso desde el reconocimiento universal de las obras de los grandes maestros hasta las situaciones más íntimas y cotidianas. En lo personal, a través de este trabajo se han expresado involuntariamente muchas experiencias más, muchos recuerdos y palabras de aliento y desaprobación también, de personas que ya no están más aquí, y de personas que me han acompañado desde el día en que me inscribí a la carrera. Cualquier producción literaria está plagada de espíritus, y esta no es diferente. Una de ellas es griega, y le prometí un guiño en el trabajo. Por eso el título: *eidola*.

Referencias bibliográficas

Aldridge D. (1993). Music therapy research 1: a review of the medical research literature within a general context of music therapy research [Investigación en musicoterapia 1: una revisión de la literatura en investigación médica en el contexto de la investigación en musicoterapia]. *Arts Psychother.* 20(1): 11-35.

Ardila, A. (2012). *On the origins of human cognition [Sobre los orígenes de la cognición humana]*. Miami: Departamento de Ciencias de la Comunicación y Trastornos, Universidad de Florida. 231.

Aristóteles. (1944). *Tratado del alma*. Traducción: A. Ennis, S.I. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Aristóteles. (1994). *Metafísica*. Libro A; Capítulo III. Madrid: Editorial Gredos.

Arnheim, R. (2002) (Primera edición: 1979). *Arte y percepción visual*. Nueva edición. Madrid: Alianza Forma.

Austin, J. L. (1982) (Primera edición: 1955). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Biblia latinoamericana (s/a). Edición LXXXVII. Génesis 1:26. San Pablo: Editorial Verbo Divino.

Bird, A. (2007). Perceptions of epigenetics [Percepciones de epigenética]. Publicado en: *Nature*. 447(7143): 396-8.

Brun, A. (2009). *Mediaciones terapéuticas y psicosis infantil*. Barcelona: Herder.

Bruner, J. (2003). *La fábrica de historias*. Buenos Aires: FCE.

Butler, J. (2007) (Primera edición: 1990). *El género en disputa*. Traducción por: Muñoz, M. A. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Celener, G. (2000) (Primera edición: 1997). *Las técnicas proyectivas: su status epistemológico actual*. Buenos Aires: JVE Ediciones.

Coley, D. & Tanner, K. (2012). Common Origins of Diverse Misconceptions: Cognitive Principles and the Development of Biology Thinking [Orígenes comunes de diversas ideas equivocadas: principios cognitivos y el desarrollo del pensamiento biológico]. Publicado en: *CBE—Life Sciences Education*. 11(3): 209-15.

Darwin, C. (2007) (Publicación original: 1859). *El origen de las especies*. Madrid: Editorial Alianza.

De Aquino, T. (1967). *Suma contra los gentiles*. Tomo I, Libro II, Capítulo 82. 665-671. Madrid: La Editorial Católica.

Diamond, J. (1998). *Guns, Germs and Steel: A Short History of Everybody for the Last 13,000 Years [Armas, germen y acero: una corta historia de todo el mundo durante los últimos 13000 años]*. Londres: Vintage.

Dutton, D. (2009). *The art instinct. Beauty, pleasure & human evolution [El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana]*. Nueva York: Oxford University Press.

Gabora, L. (2005). Creative thought as a non-Darwinian evolutionary process [Pensamiento creativo como un proceso evolutivo no darwiniano]. Publicado en: *Journal of Creative Behavior*, 39(4): 65-87.

Gabora, D.; Kaufman, S. B. (2010). Evolutionary approaches to creativity [Abordajes evolucionistas de la creatividad]. En: Kaufman, J. C.; Sternberg, R. J. (Ed.) (2010). *The Cambridge Handbook of Creativity [Manual de la creatividad de Cambridge]*. Capítulo 15: 279-300. Cambridge: Cambridge University Press.

Gil, L. (1967). "Los antiguos y la "inspiración" poética". Ediciones Guadarrama, Madrid. p. 16.

González, F. (2013). Subjetividad, cultura e investigación cualitativa en psicología: la ciencia como producción culturalmente situada. Publicado en: *Escritos sobre psicología y sociedad*; Universidad Central de Chile. Liminales. 1(4): 13-36.

Guthrie, W. (1993). *Historia de la Filosofía Griega*. Tomo II: La tradición presocrática desde Parménides a Demócrito. Madrid: Editorial Gredos.

Hauser, M.; Chomsky, N.; & Tecumseh Fitch, W. (2002). The Faculty of Language: What Is It, Who Has It, and How Did It Evolve? [La facultad del lenguaje: ¿qué es, quién lo tiene, y cómo evolucionó?] Publicado en: *Science*. 298: 1569-79.

Hegel, G. (2003) (Primera edición en español: 1966). *Fenomenología del espíritu*. Traducción por Wengelslao Roces y Ricardo Guerra. México, D. F: Fondo de Cultura Económica.

Herrmann, P.; Waxman, S.; Medin, D. (2010). *Anthropocentrism is not the first step in children's reasoning about the natural world [El antropocentrismo no es el primer paso en el razonamiento de los niños acerca del mundo natural]*. Evanston, IL: Department of Psychology, Northwestern University.

Kaufman, J. C.; Sternberg, R. J. (2010). *The Cambridge Handbook of Creativity [El manual de la creatividad de Cambridge]*. Cambridge University Press. Cambridge, UK.

King, D. B. (2009). The Roman Period and the Middle Ages [El período romano y la edad media]. En: King, D. B.; Viney, W. & Woody, W. D. (Eds.) *A History of Psychology: Ideas and Context [Una historia de la psicología: ideas y contexto]*. 4ta edición: 70–71. Boston, Massachusetts: Pearson Education, Inc.

Knight, C.; Studdert-Kennedy, M. & Hurford, J. (2000). The evolutionary emergence of language: Social function and the origins of linguistic form [La aparición evolutiva del lenguaje: función social y orígenes de la forma lingüística]. Cambridge: Cambridge University Press.

Kozbelt, A.; Beghetto, A.; Runco, M. A. (2010). Theories of Creativity [Teorías de la creatividad]. En: Kaufman, J. C.; Sternberg, R. J. (Ed.) (2010). *The Cambridge Handbook of Creativity [Manual de la creatividad de Cambridge]*. Capítulo 2: 20-48. Cambridge: Cambridge University Press.

Lai, C. S. L.; Fisher, S. E.; Hurst, J. A.; Vargha-Khandem, F. & Monaco, A. P. (2001). A forkhead-domain gene is mutated in a severe speech and language disorder [Un gen FOX

es mutado en un trastorno severo del habla y lenguaje]. Publicado en: *Nature*, 413: 519–523.

Markosian, N. (2016). Time [Tiempo]. Publicado en: The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Edición de Otoño 2016) Zalta, E. N. (ed.). Recuperado de: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/time/>

Marx, K. (Ed. s/f) (Primera edición: 1885). *El capital*. Vol. II. Edición digital de: Librodot.com. Recuperado de: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/el_capII.pdf

Marx, K. (2010). Salario, precio y ganancia. Trabajo asalariado y capital. Edición digital de: Centro de Estudios Socialistas Carlos Marx. Recuperado de: <http://centromarx.org/images/stories/PDF/salario.pdf>

Menger, C. (2007) (Primera edición: 1817). *Principles of Economics [Principios de la economía]*. Versión digital de Ludwig von Mises Institute. Recuperado de: https://mises.org/sites/default/files/Principles%20of%20Economics_5.pdf

Miller, J.; Scott, E. & Okamoto, S. (2006). Public acceptance of evolution [Aceptación pública de la evolución]. Publicado en: *Science*. 313(5788): 765-766.

Miller, Z. A. & Miller, B. L. (2013). A Cognitive and Behavioral Neurological Approach to Aesthetics [Un abordaje cognitivo y comportamental neurológico de la estética]. En: Shimamura, A. P. & Palmer, S. E. (Ed.) (2012). *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains and Experience [Ciencia estética: Conectando mentes, cerebros y experiencia]*. Oxford: Oxford University Press. Edición de Kindle. Capítulo 15, 356-375.

Miraballes, M. (2018). *Prácticas psicológicas con objetos culturales. Algunas consideraciones sobre los comienzos en Uruguay*. Montevideo: Facultad de Psicología, Universidad de la República.

Miura, K. (1993). *Berserk*. Vol. V: Capítulo: *Sword Wind*. 1-2. Tokyo: Hakusensha.

Moffatt, A. (1982). *Terapia de crisis (teoría temporal del psiquismo)*. Montevideo: Búsqueda.

Moreno, J. L. (1995). *Psychodrama [Traducción al español: Las bases de la psicoterapia]*. Buenos Aires: Ediciones Hormé.

Nudel, R. & Newbury, D. F. (2013). FOXP2. Publicado en: *WIREs Cognitive Science*, 4: 547–560.

doi: 10.1002/wcs.1247

Palmer, S. E.; Schloss, K. B. & Sammartino, J. (2013). Hidden Knowledge in Aesthetic Judgments. Preferences for color and spatial composition [Conocimiento escondido en juicios estéticos. Preferencias de color y composición espacial]. En: Shimamura, A. P. & Palmer, S. E. (Ed.) (2012). *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains and Experience [Ciencia estética: Conectando mentes, cerebros y experiencia]*. Oxford: Oxford University Press. Edición de Kindle. Capítulo 8, 189-223.

Pinker, S. & Bloom, P. (1990). Natural language and natural selection [Lenguaje natural y selección natural]. Publicado en: *Behavioral and Brain Sciences* 13, 707-784.

Platón. (1988) (Primera edición: 1986). *La República*. En: *Diálogos*, tomo IV. Madrid: Editorial Gredos.

Platón (1967). *Plato in Twelve Volumes [Platón en doce volúmenes]*. Londres: Harvard University Press.

Ricardo, D. (1996) (Publicación original: 1817). Principios de economía política e tributação [*Principios de economía política y tributación*]. Traducción por Ribeiro, P. H. São Paulo: Editora Nova Cultural.

Reber, R. (2013). “Processing Fluency, Aesthetic Pleasure and Culturally Shared Taste [Fluidez de procesamiento, placer estético y gusto culturalmente compartido]”. En: Shimamura, A. P. & Palmer, S. E. (Ed.) (2012). *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains and Experience [Ciencia estética: Conectando mentes, cerebros y experiencia]*. Oxford: Oxford University Press. Edición de Kindle. Capítulo 9, 223-250.

Runco, M. A. (2010). Divergent Thinking, Creativity and Ideation [Pensamiento divergente, creatividad e ideación]. En: Kaufman, J. C. & Sternberg, R. J. (Ed.) (2010). *The Cambridge*

Handbook of Creativity [Manual de la creatividad de Cambridge]. Capítulo 22, 413-446. Cambridge: Cambridge University Press.

Runco, M. A.; Albert, R. S. (2010). Creativity Research. A Historical View [Creatividad en investigación. Una visión histórica]. En: Kaufman, J. C.; Sternberg, R. J. (Ed.) (2010). *The Cambridge Handbook of Creativity [Manual de la creatividad de Cambridge]*. Capítulo 1: 3-20. Cambridge: Cambridge University Press.

Shimamura, A. P. & Palmer, S. E. (Ed.) (2012). *Aesthetic Science. Connecting Minds, Brains and Experience [Ciencia estética. Conectando mentes, cerebros y experiencia]*. Oxford: Oxford University Press. Edición de Kindle.

Shtulman, A. (2006). Qualitative differences between naive and scientific theories of evolution [Diferencias cualitativas entre teorías ingenuas y científicas de la evolución]. Publicado en: *Cognitive Psychology*. 52(2): 170-194.

Silvia, P. J. (2013). Human emotions and aesthetic experience: An overview of empirical aesthetics [Emociones humanas y experiencia estética: Una revisión de la estética empírica]. En: Shimamura, A. P. & Palmer, S. E. (Ed.) (2012). *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains and Experience [Ciencia estética: Conectando mentes, cerebros y experiencia]*. Oxford: Oxford University Press. Edición de Kindle. Capítulo 10, 250-276.

Smith, A. (2007) (Primera edición: 1776). *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations [Una investigación de la naturaleza y causas de la riqueza de naciones]*. Nueva York: Metalibri. Recuperado de:
https://www.ibiblio.org/ml/libri/s/SmithA_WealthNations_p.pdf

Smyth, J. & Pennebaker J. (2008). Exploring the boundary conditions of expressive writing: in search of the right recipe [Explorando los límites condicionales de la escritura expresiva: en búsqueda de la receta correcta]. Publicado en: *British Journal of Health Psychology*, 13(1): 1-7.

Stigler, G. J. (1950). The Development of Utility Theory I [El desarrollo de la teoría utilitarista I]. Publicado en: *The Journal of Political Economy*, 58(4): 307-327.

Tatarkiewicz, W. (1997) (Primera edición en español: 1987) (Publicación original: 1980). *Historia de seis ideas*. 39-40. Madrid: Editorial Tecnos.

Tomasello, M. (2008). *Origins of human communication [Orígenes de la comunicación humana]*. Massachusetts: Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT).

Vacheret, C. (2014) (Primera edición: 2000). *Photo, groupe et soin psychique [Foto, grupo y cuidado psíquico]*. Oficina del Libro - FEFMUR. Montevideo: Facultad de Medicina, Universidad de la República.

Vásquez, A. (2011). Experiencia Subjetiva del Tiempo y su Influencia en el Comportamiento: Revisión y Modelos. Publicado en: *Psicología: Teoría e Pesquisa*. 27(2): 215-223.

Wittgenstein, L. (2008) (Primera edición en inglés: 1953 por Macmillan Publishing Company). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.

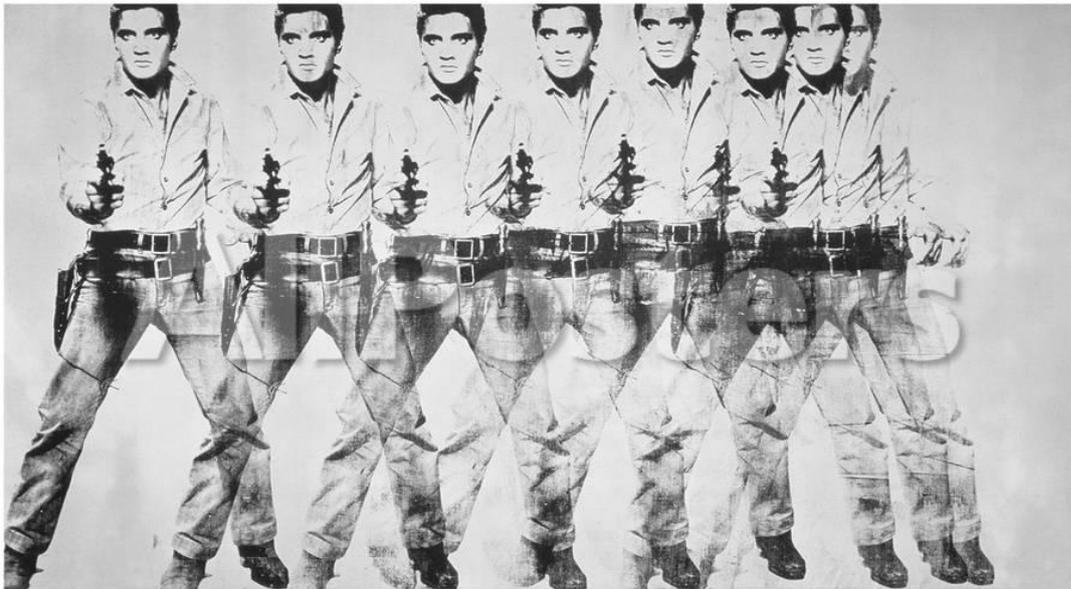
Workman, L.; Reader, W. (2014) (Primera edición: 2004). *Evolutionary psychology: an introduction [Psicología evolucionista: una introducción]*. Tercera edición. Cambridge: Cambridge University Press. Edición de Kindle.

Zaidel, D. W.; Nadal, M.; Flexas, A. & Munar, E. (2013). An Evolutionary Approach to Art and Aesthetic Experience [Un abordaje evolucionista del arte y la experiencia estética]. Publicado en: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 7(1): 100-9. American Psychological Association.

Anexos:



1. "Silver Car Crash (Double Disaster)". Andy Warhol, 1963.



2. "Eight Elvises". Andy Warhol, 1963.



3. "Triple Elvis". Andy Warhol, 1963.



5. "Fountain". Marcel Duchamp, 1917.



4. "Interchange". Willem de Kooning, 1955.



6. "Portrait of Alfonso d'Avalos with a Page". Tiziano Vecelli, 1533.



7. "L'Homme au doigt". Alberto Giacometti, 1947.



8. "L'Homme qui marche I". Alberto Giacometti, 1961.



9. *"Mona Lisa"*. Leonardo Da Vinci, 1503-1506.