

# ETNOESTETICA: UN REPLANTEAMIENTO ANTROPOLOGICO DEL ARTE

MARIA ESTER GREBE VICUÑA

## Introducción

Puesto que todas las culturas poseen algún tipo de tradición, actividad y producción artística, es lícito aceptar que el arte es un universal del hombre. Como hecho socio-cultural, el arte engendra emoción estética, la cual es asimismo un universal: todo hombre posee la potencialidad de percibirla en algún grado. No es posible comprender dicha emoción estética sino en el contexto de un proceso de comunicación que parte del hombre-artista y llega a un público. Este proceso de comunicación depende de una orientación estética que genera el acto estético; de un proceso creativo que se condensa y culmina en el producto estético; y de una transmisión perceptiva y receptiva mediante la cual la obra de arte es internalizada por quien la percibe y aprecia. Todo ello permite que se abran canales de comunicación: el emisor y el receptor son mediatizados por el lenguaje simbólico del arte. En consecuencia, la decodificación de sus símbolos permite comprender los significados que dan pleno sentido a la forma, estructura y estilo de la obra artística (Grebe 1981:70).

Como producto estético trascendente, el arte no es patrimonio de algunas sociedades y culturas de mayor complejidad. En efecto, todos los grupos humanos —aún aquellos denominados tradicionales o “primitivos”— han creado obras de arte que les proporcionan placer estético, destinando una parte significativa de su energía a la actividad creadora (Boas 1955:9). La intención de producir un resultado y respuesta estética constituye la esencia de la obra de arte. Por ello es muy difícil establecer en forma precisa un deslinde entre formas artísticas y preartísticas sin determinar previamente donde o cuando emerge la actitud estética. En el arte tradicional, este deslinde es problemático puesto que arte y técnica están íntimamente refundidos por la emoción estética (ibid.: 11). Por esta razón, un arte tiende a ser definido como tal

“cuando el tratamiento técnico ha alcanzado un nivel de excelencia” (ibid.: 10) que permite juzgar el arte de acuerdo a sus niveles de perfección formal.

Nos situamos así frente a la disyuntiva de dos conceptos que implican dos marcos teóricos diferentes y, por ende, dos modos de abordar la obra de arte: la estética y la etnoestética. Mediante el presente ensayo crítico se examinan algunos aspectos teóricos y metodológicos básicos de la etnoestética a través de un sondeo de corrientes de opinión. Para sus efectos operacionales, se proponen las siguientes definiciones provisionarias:

(1) Entendemos por **estética** aquella rama de la Filosofía desarrollada en Occidente a partir del siglo XVII que trata acerca de la comprensión de lo bello y sus manifestaciones en el arte y la naturaleza (Munro 1966:221). Se centra por tanto, en las teorías del carácter esencial de lo bello y de los medios que permiten comprenderlo y enjuiciarlo (Stout 1971: 30). La estética de Occidente es un producto particular de una cultura específica y no un universal del hombre. No obstante, tiende a ser aplicada universalmente más allá de las fronteras culturales. Según Merriam (1974: 261-270), esta estética posee seis factores distintivos que la caracterizan. Estos factores son: (a) **distancia psíquica** (el receptor tiende a percibir el arte “desde fuera”, a cierta distancia y en perspectiva); (b) **manipulación de la forma por sí misma** (el arte es tratado como entidad abstracta con énfasis en sus valores formales y estructurales *per se*); (c) **atribución de cualidades que generan emoción a un arte concebido estrictamente como objeto estético** (la emocionalidad del receptor es estimulada por la obra de arte); (d) **asignación de atributos de belleza al producto y proceso artístico** (la belleza está irrevocablemente unida al arte); (e) **propósito intencional de crear algo estético** (se presume que el artista busca conscientemente lo bello en su actividad creadora y experiencia estética); y (f) **presencia de una estética filosófica** (implica una concepción

teórica comunicada mediante el lenguaje formal de la estética).

(2) Entendemos por **etnoestética** aquel enfoque antropológico que intenta rescatar las ideas de los individuos de una sociedad referentes a lo bello (Stout *ibid.*: 31). Se centra, por tanto, en las categorías y criterios de la gente —compartidos y validados en su contexto sociocultural— de los cuales dependen sus juicios valóricos sobre lo bello y la incidencia de éstos en su apreciación de la obra artística. No obstante, es necesario tener presente que el término etnoestética posee una triple connotación: (a) como la estética de los pueblos no occidentales o “primitivos”; (b) como una estética comparada o transcultural; y (c) como las concepciones estéticas pertenecientes a cualquiera cultura —centradas en los puntos de vista estéticos del creador, intérprete y receptor— que dependen de sus respectivas visiones de mundo las cuales implican pensamiento, conocimiento, actitudes, valores y normas culturalmente específicas. Por brindar una perspectiva intracultural más profunda, el término etnoestética será utiliza-

---

*La etnoestética rescata ideas, categorías, criterios y juicios de los individuos acerca de lo bello.*

---

do en el presente ensayo de acuerdo a esta tercera connotación.

Abordado en este sentido, el enfoque etnoestético posee las siguientes características: (1) permite estudiar la capacidad humana de crear, apreciar y juzgar lo bello; (2) permite redescubrir al hombre como protagonista del quehacer estético-creativo; (3) abre un ancho cauce para comprender el arte en su doble perspectiva: como síntesis trascendente de una expresión individual y como parte de un todo sociocultural; (4) permite estudiar el arte en el contexto de cualquiera cultura

—incluso la nuestra— y su aplicación flexible a cualquier estrato o especie de arte.

Cabe señalar que este tipo de etnoestética posee un desarrollo escaso en la documentación etnográfica y en la investigación antropológica sociocultural. Se ha trabajado poco con las ideas estéticas que el artista-creador posee en su mente, que se ponen en juego durante el proceso creativo guiando la toma de decisiones y selección de alternativas. Tampoco se ha estudiado las ideas básicas que el artista y su público utilizan para enjuiciar la obra de otros artistas (Stout 1971:31).

El enfoque etnoestético favorece el estudio antropológico de las expresiones artísticas de cada cultura a partir del individuo y sus respectivas matrices socioculturales; y no de acuerdo a una escala de valores impuesta desde fuera por criterios occidentales. La definición de “lo bello”, “lo sublime”, “lo feo” que preocupaba a la estética tradicional deja de ser un problema central (Munro 1966:221).

El manejo crítico del concepto antropológico de **etnocentrismo artístico** (la sobreestimación de nuestro propio arte) contribuye a evitar que la evaluación artística “sea algo más que una aseveración dogmática o la expresión del gusto personal” (*loc. cit.*). Un caso específico de etnocentrismo artístico es la homologación del arte no occidental y, en especial, del arte tradicional o “primitivo” con el arte infantil de Occidente. Es imperativo comprender dichas expresiones artísticas como productos independientes con plena validez intracultural e histórica (Stout 1971: 31).

Proyectado en el campo del arte, el relativismo cultural impulsa el estudio comparado de las diferentes pautas estéticas. De él surge una revisión de principios que se condensa en las siguientes proposiciones: (1) El arte de Occidente no es el único bueno o importante. (2) Existen paralelamente diversas estéticas y filosofías del arte en las culturas no occidentales. (3) No es posible asignar validez universal a las reglas y juicios desarrollados por la estética y crítica de Occidente para el arte en general. (4) Cada estilo de arte debe ser entendido y apreciado en relación a los objetivos estéticos y sistema valórico del grupo humano que lo produce (Munro 1966:222).

## El arte como proyección estética y mapa cognitivo

¿Es el arte una proyección estética que refleja el sistema ideacional del hombre-artista, sus concepciones, creencias, valores y normas? ¿Es el arte, por tanto, capaz de representar y condensar estéticamente el contexto cultural en el cual está inserto el artista creador? ¿En qué nivel y grado se da esta correspondencia estética entre forma, estilo y contenido artístico y el todo sociocultural? E inversamente: ¿Es el arte un sistema estético independiente apoyado en sus propias leyes o normas estéticas? ¿Es posible comprender y juzgar adecuadamente la morfología y significado del arte por sí mismo, de acuerdo a principios estéticos autónomos desligados de toda referencia sociocultural?

Al intentar responder estas interrogantes, se perfilan dos proposiciones: el estudio del arte en sí mismo —desde el punto de vista del investigador—; y el estudio del arte en el contexto de su sociedad —desde el punto de vista de sus actores—. Ellas se asocian, respectivamente, a dos orientaciones coexistentes en Antropología del Arte: la comprensión del “arte por el arte”, a partir de modelos estéticos explicativos del analista ajenos a la cultura artística en estudio; y la comprensión del arte a partir de las representaciones estéticas y modelos ideacionales de la gente —el artista y su público—, que permiten captar cómo conciben ellos su propio universo estético. Estas dos orientaciones reciben respectivamente las denominaciones de *ético* y *émico* que derivan analógicamente de la Lingüística Estructural (Pike 1954:8). *Etico* deriva de *fonético* (cómo suena y se representa el sonido del lenguaje); y se aplica antropológicamente al criterio del investigador frente a una realidad ajena a la suya. *Emico* deriva de *fonémico* (qué significa el sonido del lenguaje); y se aplica antropológicamente al criterio del actor frente a su propia realidad.

El hombre proyecta su visión estética de una realidad en lo artístico. En este sentido, el arte parece cumplir la función de un test proyectivo complejo, en el que el hombre condensa y sublima su experiencia generando un producto estético trascendente. El estudio antropológico del arte en sociedades homogéneas parece ofrecer la posibilidad de some-

ter a prueba teorías sobre las interrelaciones entre estilo artístico y contexto sociocultural, por lo cual diversos autores concuerdan en la factibilidad de establecer dichas interconexiones. Fischer resume esta posición en su hipótesis de trabajo: “El hombre proyecta su sociedad en sus artes visuales” (1971:173).

Otros autores —en especial los críticos de arte—, no aceptan esta proposición, enfatizando la importancia de otros factores que inciden en la comprensión de las artes visuales: las relaciones históricas y la evolución técnica; el estímulo de las formas del medio ambiente natural; y las limitaciones del material trabajado (*loc. cit.*). Se destaca la relevancia de las orientaciones estéticas universales, más allá de la dimensión intracultural específica, identificándose las antítesis “eternas” del arte como eje de la evolución del pensamiento estético y estilo artístico: *ethos* y *pathos*. El *ethos* se asocia a lo idealista, apolíneo, ideoplástico, imaginativo, abstracto; estático, geométrico; y el *pathos* a lo naturalista, dionisíaco, fisioplástico, sensorial, empático, dinámico, imitativo. Consecuentemente, en el

---

*La obra de arte es como un mapa cognitivo del hombre-artista que refleja su sistema estético y su visión de mundo.*

---

primero predomina un alejamiento de la realidad percibida, que se proyecta estéticamente mediante la estilización; e inversamente en el segundo predomina un acercamiento a la realidad percibida, que se proyecta estéticamente mediante lo figurativo y lo sensorial (Sachs 1946:199-206).

Desde un punto de vista epistemológico, ambas orientaciones —*émica* y *ética*— parecen ser antagónicas. Pero ambas poseen limitaciones, por lo cual algunos sostienen que no son mutuamente exclusivas sino complementarias (Geertz 1977:480-492). La validez y recipro-

cidad de ambas podrá ser evaluada en estudios que permitan poner en práctica y someter a prueba sus aportes, limitaciones y eventual complementación.

Merriam (1971:101-103) subraya la rica potencialidad simbólica comunicativa de las artes, indicando cuatro alternativas en que el símbolo se pone en juego: (1) al traspasar significados directos que representan actitudes, intenciones o acciones humanas; (2) al reflejar emoción y significados culturalmente diferenciados; (3) al reflejar ciertos comportamientos sociales, tales como roles y organización social (Grebe 1980:353-362; 387-395); y (4) al implicar procesos profundos de pensamiento y comportamiento humano universales, que se perfilan en un nivel más transcultural que intracultural.

Debido a su densidad y riqueza simbólica comunicativa, las artes cumplen una función estética integrativa en su sociedad (Merriam *ibid.*: 104). Adaptando una proposición metodológica de Geertz (1973:17), para el caso del estudio del arte como sistema simbólico desde el punto de vista émico

---

*La obra de arte puede ser un mapa cognitivo selectivo de la sociedad y cultura, con distorsiones predecibles.*

---

(del artista y su público), es recomendable, en primer término, aislar elementos estéticos simbólicos; en segundo lugar, establecer relaciones internas entre dichos elementos; y en tercer lugar, interpretar el sistema total a través de símbolos aglutinantes claves, estructuras subyacentes e ideas matrices. Esta decodificación de significados simbólicos permitiría penetrar en la matriz conceptual de la etnoestética (*loc. cit.*).

Si bien es cierto que los artistas pueden estar concientes del contenido representativo explícito, significado simbólico y decodifi-

cación de su arte articulado a ciertos aspectos del contexto sociocultural, "hay razones para creer que esta cognición es generalmente reprimida" (Fischer 1971:173). Es posible que afloren los contenidos reprimidos a través de historias de vida, tests proyectivos y otros documentos personales generados por el artista y su público. Otro medio consiste en detectar cómo se articulan persistentemente los rasgos artísticos y las situaciones socio-culturales. Ello podría servir de indicador para identificar contenidos estéticos reprimidos por el artista, siempre que éste revelara explícitamente no estar conciente de las relaciones que allí aparecen.

Si aceptamos que el arte es una proyección estética individual que refleja, de algún modo, su medio sociocultural, entonces es necesario examinar algunos supuestos acerca de los roles del artista, su personalidad y su modo de relacionarse con su entorno. Dichos supuestos son los siguientes (*ibid.*: 174):

(1) "Se presume que, en cierto sentido, el artista es intensamente conciente de la estructura social y personalidad modal de su cultura, a pesar... de que le sea imposible... expresar sus ideas en una jerga científico-social o, incluso, en palabras de sentido común". (Se entiende por personalidad modal las tendencias predominantes de personalidad en una cultura particular).

(2) "No se presume que la personalidad del artista sea un simple duplicado de la personalidad modal del grupo; de hecho, en diversas sociedades los artistas parecen poseer personalidades bastante poco comunes... El artista de éxito posee una habilidad mayor que el promedio para expresar la personalidad modal de su público en su medio artístico específico".

(3) En el caso específico de las artes visuales, "el significado social latente se refiere primariamente a los seres humanos y, en especial, a las configuraciones físicas características, a los gestos característicos y esquemas de movimiento". Secundariamente, se refiere a los objetos materiales que poseen importancia sociocultural (*loc. cit.*).

En síntesis, y respondiendo a nuestra interrogante inicial, es posible considerar la obra de arte como una especie de mapa cognitivo del hombre-artista que refleja su sistema estético y representa simbólicamente, de algún modo, su visión de mundo. Pero es, asimismo,

posible considerar que las obras de arte son modelos ideacionales representativos que recrean la realidad sociocultural. Y que no hay isomorfismo entre la creación artística y la realidad percibida que se intenta representar. Con el fin de lograr una mayor precisión conceptual, se redefine el problema clave del presente estudio mediante el enunciado de la siguiente hipótesis de trabajo: "La obra de arte es un mapa cognitivo selectivo de la sociedad con distorsiones predecibles" (Fischer 1971:189). Hay un compromiso flexible y correlativo entre el arte y la realidad percibida y reconstruida estéticamente por el hombre-artista. Parecería que las artes de una sociedad producen versiones paralelas de una visión de mundo característica a la cual está vinculada la personalidad modal (Barnouw 1973:398).

#### El artista tradicional en su contexto etnoestético

Un camino para comprender las concepciones estéticas representadas en las obras de arte es dirigir el estudio hacia el hombre-artista y su público. Puesto que la obra de arte gravita en el artista emisor y su público receptor, son ellos mismos quienes, en lo posible, deberían ser los protagonistas del estudio etnoestético. En verdad, ¿qué otra fuente primaria podría considerarse más auténtica para el estudio del hecho estético que el proceso y producto creativo percibido, descrito, categorizado, analizado e interpretado por sus propios protagonistas: el artista creador, el intérprete y su público? (Grebe 1981:68-69).

Refiriéndose a la etnoestética de las artes visuales africanas tradicionales, Sieber (1971: 128) plantea que este arte "es un acto de integración cultural. El artista no castiga ni condena los valores normativos de su cultura, ni tampoco los rechaza mediante una inversión del concepto cultural de la imagen de la realidad" (loc. cit.). Puesto que el arte yace en la matriz de las creencias, quien comparte estas últimas "no necesita un análisis y disección del arte. No necesita afanarse por comprenderlo, discutir la motivación del artista, explorar la actitud estética, o buscar la determinación de la utilidad social del producto" (loc. cit.). En verdad, los conceptos estéticos

y propósitos de un arte son compartidos por su comunidad puesto que forman parte del marco de referencia sociocultural.

Sieber (ibid.: 129-130) relata el caso de un juicio estético proporcionado por un jefe tribal quien, "luego de observar cuidadosamente una máscara, condensó su crítica en dos palabras: una identificaba el tipo de máscara, la otra indicaba que estaba bien hecha". Es obvio que dicho juicio resumía un caudal de experiencia y un legado de sabiduría tradicional. En su juicio destacó solamente hasta qué punto la obra cumplía con ciertos prerrequisitos etnoestéticos (loc. cit.).

En suma, una estética explícita puede consistir meramente "en una identificación del objeto, que implica su adecuación funcional y una evaluación de la habilidad del artista" (loc. cit.). Puesto que el hecho de ser depositario de una habilidad y capacidad creativa excepcional destaca al artista tradicional en su rol de especialista separándolo de los demás, ello facilita una evaluación etnoestética. No es infrecuente que el lego se sienta desautorizado e incompetente para juzgar la crea-

---

*Como la obra de arte gravita en el artista  
y su público, éstos deberían ser los  
protagonistas del estudio etnoestético.*

---

ción estética del artista. Es recomendable entonces recurrir a la etnoestética del creador.

En un pasado reciente, los etnólogos y críticos de arte afirmaban que los africanos (y otras sociedades similares) eran incapaces de producir una evaluación estética por carecer de criterios y categorías estéticas (Thompson 1971:374-376). Esta supuesta carencia de respuesta estética, atribuida en general a los pueblos tradicionales, parece haber derivado de prejuicios etnocéntricos que se pusieron en juego en la situación de contacto entre el hombre "civilizado" y el "primitivo", en la

cual cada uno negó la capacidad del otro para efectuar un análisis estético (*loc. cit.*). Diversas investigaciones actuales niegan la veracidad de tal afirmación. En las culturas tradicionales es común encontrar criterios y categorías estéticas que posibilitan el juicio y la evaluación estética. Por tanto, las culturas tradicionales son una rica fuente de conceptos etnoestéticos y de crítica practicada tanto por especialistas como por su público.

Los juicios sobre lo bello implican una estética cuando impera en ellos un pensamiento y razonamiento sistemático. En culturas tradicionales, tales como la yoruba, se han encontrado juicios estéticos basados en denominadores comunes que revelan el consenso y el sistematismo de una estética local. Ella hace uso de un vocabulario que denota criterios abstractos y etnocategorías críticas (*ibid.*: 376).

Toda etnoestética está inserta en una concepción del arte y en actitudes hacia el arte compartidas por los miembros de una sociedad que son parte de la cultura. Para ello es necesario estudiar el entorno, posición social,

---

*En las culturas tradicionales se encuentran criterios que posibilitan el juicio estético y la formulación de una etnoestética.*

---

aprendizaje y principios estéticos del artista (Bohannon 1971:172). Dicho estudio permite descubrir la motivación del artista, elucidar su estética personal y clarificar los problemas técnicos; pero no permite explicar la aceptación o rechazo y los juicios positivos o negativos que emanan de la apreciación del arte (*ibid.*: 173).

En consecuencia, es necesario estudiar al artista y la crítica del arte que se da espontáneamente en su medio sociocultural para poder comprender sus principios etnoestéticos. Si estos últimos se transforman en nues-

tro universo de estudio, es recomendable estudiarlos en relación a cuatro aspectos básicos: (1) los objetos artísticos, (2) los artistas que producen dichos objetos, (3) la crítica a dichos objetos artísticos efectuada por individuos de la misma sociedad, y (4) la estética comparada (*ibid.*: 174). La crítica artística es el aspecto más débilmente trabajado por los antropólogos y, quizás, el de mayor importancia para una comprensión de la etnoestética. Por tanto, es necesario proceder a analizar la crítica de arte producida por el artista y su público, con el fin de reconstruir los criterios y categorías que sirven de base a los juicios estéticos. La presencia del investigador, situado como observador junto al artista durante su proceso creativo, puede facilitar el acceso a dicha etnoestética que emerge naturalmente en la toma de decisiones del creador.

#### La etnoestética de la música y danza tradicionales

La etnoestética se centra en los modos de pensar de la gente acerca de las formas artísticas, incluyendo los juicios estéticos y criterios para producir y ejecutar la obra de arte (Kaeppler 1971:175). Aunque estos modos de pensar están íntimamente vinculados a sus respectivas tradiciones culturales, a menudo ellos no generan un lenguaje estético formal. Surgió entonces la siguiente interrogante crucial: ¿puede existir una estética no verbalizada? (Merriam 1964:269). Si se aplica el concepto occidental de estética, la respuesta será negativa. Pero si se aplica el enfoque etnoestético, la respuesta podrá ser positiva. Examinemos el caso de la música y danza:

Se ha dicho frecuentemente que los músicos y danzarines tradicionales tocan y bailan pero que no tienen ideas, ni nociones, ni menos una teoría acerca de lo que interpretan. Sin embargo, sabemos que no hay acción humana vacía de nociones, ideas y contenidos. Sin ellas, la acción carecería de sentido y significación sociocultural. Por tanto, una etnoestética de la música y danza se define en el pensamiento, criterios y juicios, tanto implícitos o explícitos, verbalizados o no, de músicos, danzarines y su público referentes a las formas significativas que ellos crean y/o interpretan. Y las normas estéticas dependen de las ideas relativas a lo bello y de los crite-

rios mediante los cuales los individuos juzgan una obra musical y dancística.

Adaptando la proposición de Kaeppler (1971:177), se considerarán cuatro aspectos para una etnoestética de la música y danza:

(1) El **oficio** revelado por el producto musical o dancístico en conformidad a los criterios de lo bello de su sociedad y cultura. (Deberíamos rescatar aquellas normas e ideas en torno a lo bello que definen los criterios estéticos del creador, intérprete y público).

(2) La **adecuación** de las formas de música y danza a la intención artística del creador e intérprete. (Deberíamos rescatar las intenciones del artista que revelan criterios estéticos: qué desea expresar el creador o intérprete y cuán acertadamente lo logra de acuerdo a sus criterios de lo bello).

(3) La **pericia y emoción del intérprete** que permite una comunicación, comprensión y respuesta del público. (Deberíamos rescatar esa capacidad comunicativa de emoción que define la efectividad de una interpretación y su excelencia estética).

(4) La **reacción del público** que depende de si este grupo receptor ha comprendido o no el contenido o simbolismo de la música o danza. (Deberíamos rescatar las características de estas reacciones reveladoras de las actitudes, valores y normas estéticas que aprueban o desaprueban, que enjuician los atributos estéticos de la música o danza).

En el caso de una etnoestética implícita de la música y danza tradicionales, el investigador debe proceder a establecer relaciones recurrentes entre las evaluaciones estéticas de la gente y sus expresiones artísticas correspondientes en condiciones diversas (Kaeppler loc. cit.), abriendo los canales de comunicación que permitan la expresión de un vocabulario estético para llegar, en consecuencia, a comprender los principios estéticos. Quien haya internalizado adecuadamente estos principios, será capaz de "anticipar las evaluaciones nativas sobre las ejecuciones y productos artísticos" (loc. cit.).

Para rescatar este tipo de etnoestética, Thompson (1974:xii) sugiere transformar al partícipe activo de una expresión artística en juez de la misma como **árbitro de su propio quehacer estético**, utilizando para ello la ejecución de música y danza **in situ**, la grabación, el video y la fotografía como estímulo

y base de entrevistas sucesivas. Su propósito es identificar "los criterios de refinamiento formal que parecen ser compartidos por quienes producen la escultura, música y danza" (cf. Royce 1977:179). En el curso del trabajo de terreno, existen numerosas oportunidades para recolectar este tipo de información. Tal es el caso del aprendizaje de técnicas instrumentales o vocales y de danzas, durante las cuales el recolector es corregido por el especialista de acuerdo a los criterios estéticos vigentes; o se le sugiere observar a quien se considera un músico o danzarín sobresaliente (loc. cit.). Otra alternativa consiste en que el recolector interprete una música o danza inserta de errores (intencionales o no) para así captar cómo reacciona el cultor, qué expresiones verbales y gestuales usa. Puede surgir en ese momento un vocabulario estético, producto de esa reacción espontánea que es la más fidedigna (Blacking 1967:17).

Por el contrario, para rescatar una estética explícita se requiere reconstruir sus principios por la vía verbal: los criterios y juicios etnoestéticos, los conjuntos de reglas que cohesio-

---

*Una etnoestética se define en los criterios y juicios de los artistas y su público referentes a las formas que crean y/o interpretan.*

---

nan la actividad artística a través del vocabulario que las expresa. Tanto en el caso de la etnoestética implícita como explícita, será posible reconstruir un pequeño código o cuerpo de normas etnoestéticas que por sí mismas formulan las bases de una etnoestética de la música y danza tradicionales.

La estética y la creatividad se retroalimentan permanentemente. Así, el producto creativo acumulado genera un proceso de renovación continua de sus principios etnoestéticos, que a su vez dinamizan la obra de arte. En consecuencia, es necesario considerar estos

principios etnoestéticos en la perspectiva de una cadena compleja de situaciones flexibles, correlativas y en perpetuo cambio.

### Conclusión

Aunque la emoción estética es un universal del hombre, los criterios intraculturales que definen cualitativamente lo estético varían de una cultura a otra. Paradojalmente, en vez de tomar como punto de partida los criterios de belleza de la gente, los estudiosos de las artes no occidentales han impuesto los criterios estéticos de Occidente. Se ha partido de la discutible premisa etnocéntrica que nuestros propios criterios estéticos son válidos y aplicables a todo arte.

Puesto que los márgenes de error serán considerablemente altos si los criterios etnoestéticos son omitidos o descuidados, es necesario proceder a:

(1) Descubrir los criterios y categorías etnoestéticas del artista y su público (Crowley 1971:315-327; Thompson 1971:374-381; Schneider 1971:55-56).

(2) Rescatar los conceptos de belleza como una red de relaciones y asociaciones.

(3) Aplicar estas nociones a "su definición" del arte y deslindes entre las artes.

(4) Proyectar estos etnoconocimientos a la formulación de una etnoteoría del arte (Schneider *ibid.*: 63).

Este replanteamiento etnoestético es reciente. Los trabajos de Antropología del Arte anteriores se han centrado preferentemente en el análisis del estilo artístico *per se*. Se ha dado preferencia a los siguientes cuatro aspectos

del arte: técnicos y materiales, función social, estilo y naturaleza como medio de expresión (Mills 1971:73). Los antropólogos que han compartido esta orientación ética han partido del supuesto que el análisis de los patrones estéticos (o estilos artísticos) posibilitaría la comprensión de una experiencia estética cualitativa que "puede iluminar la articulación interna de las culturas" (*ibid.*: 98).

El interesante estudio sobre máscaras africanas de Child y Siroto (1971:271-289), evaluadas paralelamente por expertos occidentales y nativos, indica que puede haber coincidencia entre los juicios estéticos de ambos grupos. Ello parecería demostrar que el estímulo estético percibido por un observador experto "es en parte una función de universales de la naturaleza humana" (*ibid.*: 288). Esta experiencia puede ampliarse captando los juicios estéticos del artista tradicional sobre las obras de otros artistas de su medio y, además, sobre las obras de arte pertenecientes a contextos socioculturales ajenos al propio (Stout 1971:34).

A nuestro juicio, el antropólogo debería experimentar en ambas direcciones —la émica y la ética—, corrigiendo posiciones y verificando, por sí mismo, cuáles son los caminos más adecuados para llegar a la comprensión más fiel de la concepción estética del hombre-artista, expresados en sus procesos creativos y obras de arte. Y cuáles son las vías para lograr una comprensión plena del arte como producto humano que trasciende la experiencia común, favoreciendo un reencuentro del hombre con su espiritualidad y energía creadora.



## REFERENCIAS CITADAS

- BARNOUW, Victor. 1973. "The Analysis of Folklore and Art". En V. Barnouw, *Culture and Personality*, Homewood, Ill., Dorsey, pp. 371-401
- BLACKING, John. 1967. *Venda Children Songs*. Johannesburg, Witwatersrand University Press.
- BOAS, Franz. 1955. *Primitive Art*. New York, Dover.
- BOHANNAN, Paul. 1971. "Artist and Critic in an African Society". En Charlotte M. Otten ed., *Anthropology and Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics*, Austin, University of Texas Press, pp. 172-181.
- CHILD, Irvin L. y Leon Siroto. 1971 "Bakwele and American Aesthetic Evaluations Compared" En Carol F. Jopling ed., *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, New York, Dutton, pp. 271-289.
- CROWLEY, Daniel J. 1971. "An African Aesthetic". En Carol F. Jopling ed., *Art and Aesthetic in Primitive Societies*, New York, Dutton, pp. 315-327.
- FISCHER, John L. 1971. Art Styles as Cultural Cognitive Maps". En Carol J. Jopling ed., *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, New York, Dutton, pp. 171-192.
- GEERTZ, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York, Basic Books.
- GEERTZ, Clifford. 1977. " 'From the Native's Point of View': On the Nature of Anthropological Understanding". En Janet L. Dolgin et al. eds., *Symbolic Anthropology*, New York, Columbia University Press, pp. 480-492.
- GREBE, María Ester. 1980. *Generative Models, Symbolic Structures, and Acculturation in the Panpipe Music of the Aymara of Tarapacá, Chile*. Belfast, The Queen's University of Belfast, Ph. D. Thesis in Anthropology, 2 vols.
- GREBE, María Ester. 1981. "Antropología de la Música: Nuevas Orientaciones y Aportes Teóricos en la Investigación Musical". En *Revista Musical Chilena*, XXXV, 153-155, pp. 52-74.
- KAEPLER, Adrienne L. 1971. "Aesthetics of Tongan Dance" En *Ethnomusicology*, XV, 1, pp. 175-185.
- MERRIAM, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Chicago, Northwestern University Press.
- MERRIAM, Alan P. 1971. "The Arts and Anthropology". En Charlotte M. Otten ed., *Anthropology and Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics*, Austin, University of Texas Press, pp. 93-105.
- MILLS, George. 1971. "Art: An Introduction to Qualitative Anthropology". En Carol F. Jopling ed., *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, New York, Dutton, pp. 73-98.
- MUNRO, Thomas. 1966. "Aesthetics" En *Encyclopaedia Britannica*, London, William Benton, pp. 221-224.
- PIKE, Kenneth L. 1954. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, I. Glendale, Summer Institute of Linguistics.
- ROYCE, Anya P. 1977. *The Anthropology of Dance*. Bloomington, Indiana University Press.
- SACHS, Curt. 1946. *The Commonwealth of Art*. New York, Norton.
- SCHNEIDER, Harold K. 1971. "The Interpretation of Pakot Visual Art". En Carol F. Jopling ed., *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, New York, Dutton, pp. 55-63.
- SIEBER, Roy. 1971. "The Aesthetics of Traditional African Art". En Carol F. Jopling ed., *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, New York, Dutton, pp. 127-131.
- STOUT, David B. 1971. "Aesthetics in 'Primitive Societies' ". En Carol F. Jopling ed., *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, New York, Dutton, pp. 30-34.
- THOMPSON, Robert Farris. 1971. "Aesthetic in Traditional Africa". En Carol F. Jopling ed., *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, New York, Dutton, pp. 374-381.
- THOMPSON, Robert Farris. 1974. *African Art in Motion*. Berkeley, University of California Press.

