

El arte primevo

Primeval art

Leopoldo La Rubia de Prado

Departamento de Filosofía II. Universidad de Granada.

llarrubia@ugr.es

RESUMEN

Frente a las reticencias de muchos autores de aplicar el término "arte" al llamado arte prehistórico, se defiende la idea de que el arte primevo puede considerarse, a pesar de su especificidad, arte. En segundo lugar, pretendemos reflexionar acerca de las razones para el cambio de orientación de las representaciones paleolíticas (zoomórficas, más naturalistas) a las neolíticas (antropomórficas, con una marcada tendencia a la abstracción y el esquematismo). En tercer lugar, tras mencionar alguna de las teorías clásicas, se pretende buscar un marco referencial más amplio capaz de dar cuenta a través del propio mundo de la percepción humana de que el propio cuerpo humano representado en el arte primevo está ya en las cosas, no como algo distinto a ellas, de ahí el cambio de orientación y justificación de ambos tipos de representaciones, paleolítica y neolítica.

ABSTRACT

As opposed to the reticence of many authors to apply the term "art" to the so-called prehistoric art, this work defends the idea that primeval art can be considered, despite its specificity, art. Secondly, we seek to reflect on the reasons for the change in orientation of the Palaeolithic representations (zoomorphic, more naturalistic) to Neolithic (anthropomorphic, with a marked tendency towards abstraction and schematism). Thirdly, after some of the classical theories are mentioned, the aim is to search for a broader referential framework capable of taking into account, through the world of human perception itself, that the human body represented in primeval art is already integrated, not as something different from them, and thus the change in orientation and justification of both types of representations, Palaeolithic and Neolithic.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

arte primitivo | teoría del arte | estética | paleolítico | modernidad | primeval art | theory of art | esthetics | paleolithic | modernity

Los instrumentos de piedra son los que nos aportan la mayor parte de la información acerca de las fases más antiguas de la evolución cultural, de ahí que los arqueólogos dividan el periodo de la prehistoria (concepto éste que no es de mi agrado, puesto que todo es historia) en edades *líticas*, es decir, en edades de piedra (*Paleolítico* -Edad de Piedra antigua-, *Mesolítico* -Edad de Piedra media-, *Neolítico* -Edad de Piedra nueva). El paleolítico duró más de dos millones y medio de años y su cultura se basaba en la caza, aprovechamiento de restos animales, pesca y recolección. Los grupos eran pequeños; la población total en el mundo ascendía a sólo unos pocos millones de habitantes y los grupos estaban muy dispersos. Estos cazadores recolectores eran nómadas, recorrían extensos territorios y no permanecían, por tanto, en ningún campamento, cueva o abrigo más de unas cuantas semanas o meses. El neolítico es la edad de los sistemas basados en la domesticación de plantas y animales. El tamaño de los grupos y la población total eran más grandes. Los asentamientos permanentes o poblados sustituyeron a los campamentos temporales de los cazadores recolectores paleolíticos. Tras un importante cambio climático en las últimas fases del paleolítico, la caza fue disminuyendo hasta el punto de que en el mesolítico fue necesaria la domesticación de animales (de perros, por ejemplo, para encontrar la caza necesaria para la subsistencia). Al disminuir la caza y desarrollarse la domesticación de animales y, por tanto, la ganadería, el hombre neolítico paso del nomadismo al sedentarismo de tal manera que a la caza existente y a la ganadería se le une el desarrollo de la agricultura. El hombre había pasado de cazador recolector (y por tanto nómada), a agricultor y ganadero (por tanto, sedentario. De ahí el desarrollo de la ciudad y el

nacimiento del Estado). La representación del cuerpo en el arte (1) primevo sufre una serie de transformaciones en las que no entraré en demasía salvo en un aspecto que es, a mi juicio, fundamental, que no es otro que el paso del cambio de orientación de las representaciones del paleolítico al neolítico. Si la representación paleolítica es, fundamentalmente, aunque no totalmente, zoomórfica (animales), en la representación neolítica aparece con mayor profusión la figura del hombre. Y más allá de este importante aspecto, la representación paleolítica es más naturalista, mientras que en la representación neolítica existe una marcada tendencia a la abstracción y al esquematismo. Sin embargo, ambas tienen en común algo de no menor importancia: ninguna es imitativa, condición, en mi opinión, del arte.

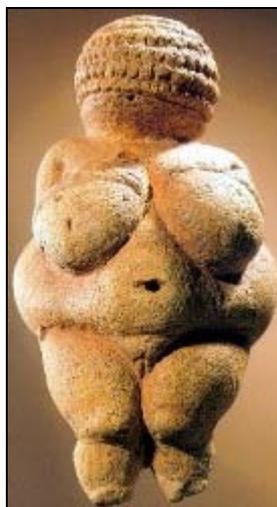
En el paleolítico abundan las representaciones naturalista de animales, aunque existen las representaciones antropomórficas y de híbridos, así como determinadas representaciones abstractas y geométrico abstractas (paleoabstracción); mientras que en las representaciones neolíticas, con una marcada tendencia a la abstracción y el esquema, el protagonista es el hombre. Ello no quiere decir que el hombre no fuera protagonista en la representación paleolítica, sino que en el paleolítico no hay una tan gran discontinuidad, en mi opinión, entre el mundo animal y el mundo humano, de tal manera que la representación antropomórfica es una más, no la protagonista, mientras que en neolítico, cuando el animal ya no es tan numeroso, sí se podría haber llegado a sentir esa discontinuidad entre el animal y el hombre para cambiar, ya definitivamente, de orientación en la representación. Volveremos sobre este punto más adelante.

Para ver la evolución del arte primevo, es de utilidad de manera sintética, distinguir los distintos periodos en que se divide el paleolítico:

SUBDIVISIONES DEL PALEOLÍTICO		
INFERIOR	Olduvaiense Achelense	
MEDIO	Levalloisiense Musteriense	
SUPERIOR	Chatelperroniense (35.000 a. C.)	
	Auriñaciense (31.000 a. C.)	<ul style="list-style-type: none"> - Primeras pinturas rupestres (Lascaux, Francia). - Arte figurativo (realista). - Figuras de animales de marfil en tres dimensiones. - Existen teorías que afirman que el "despegue" auriñaciense no fue tal, sino que en periodos anteriores hay ya muestras de capacidad simbólica.
	Gravetiense (24.000 a. C.)	<ul style="list-style-type: none"> - Centro de Europa y Rusia. - Objetos de adorno personal (cuentas de hueso, brazaletes, alfileres). - Muchos objetos de hueso y marfil decorados con grabados de diseño geométrico. - Venus (estatuillas con forma de mujer hechas de piedra, hueso, marfil o moldeadas en arcilla, con pechos y nalgas prominentes), como la de Willendorf. Se han recuperado alrededor de 120 ejemplares en yacimientos que van desde Liberia

	a Francia. Probable significado ritual asociado con la fertilidad de las mujeres y los animales. La mitad de las figuras representan Venus delgadas. - Afición a la joyería.
Solutrense (21.000 a. C.)	
Magdalenense (17.000-10.000 a. C.)	<ul style="list-style-type: none"> - Pinturas rupestres en España (Altamira), sobre paredes y techos de cuevas. - Representación de los animales que cazaban. Caballos, bisontes, mamuts, renos, íbices, jabalíes, bóvidos, rinocerontes lanudos y otros animales de caza mayor. - Representación de figuras humanas, en ocasiones portando máscaras, híbridos (hombre con cabeza de pájaro, por ejemplo), escenas de caza. - Contornos de manos (manos en positivo y en negativo). - Pictografías. - Representaciones y símbolos geométricos. - Decoración de puntas de flechas y arpones con grabados de caballos, íbices, aves, peces y dibujos geométricos que podrían ser notaciones que representarían ciclos lunares y cambios estacionales.

Las representaciones del cuerpo en el arte paleolítico y neolítico, como hemos señalado, difieren porcentualmente y estéticamente. Si bien en ningún momento se puede hablar de una unidad de estilo, como es natural, y menos teniendo en cuenta que tanto el paleolítico como el neolítico tienen una duración muy extensa, particularmente el paleolítico, sí es cierto que en el paleolítico las representaciones tanto de arte parietal (paredes de las cavernas) como de arte mueble (tablillas o piedras) abundan ante todo las representaciones de caballos, signos, bisontes, cabras, renos, toros, ciervos, hombres, osos, peces, mujeres (las llamadas "venus" gravetienses), felinos, pájaros, mamuts, rinocerontes, híbridos, etc.



Venus gravetiense.

En el neolítico las representaciones versan sobre temas de caza fundamentalmente, por tanto, aparecen

animales y hombres, ya no a la manera paleolítica, donde no habría esa discontinuidad, sino ahora en desigualdad de condiciones, puesto que ahora hay una víctima, una presa, un cazador, ahora protagonista de la discontinuidad entre ambos mundos, una discontinuidad entre especies en peligro de extinción, donde el hombre debe de ser quien prevalezca y el animal el sacrificado. Desde este punto de vista y esta estética, el arte de mayor relevancia de las cavernas se circunscribe a una zona muy determinada del norte de España y suroeste de Francia, cercana al mar y con climas algo más suaves en época de agudo avance glacial donde se agolparían tanto los animales como sus depredadores, los hombres. Podríamos deducir de esta situación la sintonía del hombre de las cavernas con su entorno, donde abundó la caza en un primer momento (arte figurativo, representacional, naturalista) y donde, posteriormente, debió escasear y la representación humana y animal (*humanimal*) se convirtiera en un ritual donde la representación podría obedecer al deseo de ver recuperada la presencia anterior de la caza, un anhelo o, acaso un lamento que daría lugar a un arte posterior con una marcada tendencia a la abstracción, esquemático, propio de tiempos duros, de escasez, de menor sintonía con un entorno, de un ponerse a cubierto ante un entorno nuevamente hostil en el que la representación es esencialmente modificada. Este giro antropomórfico es una vuelta de tuerca por la supervivencia, mientras que el pasado paleolítico estaba garantizada una, llamémosla, armonía, incluso simbiosis en esa suerte de continuidad animal-hombre. La representación neolítica, semiabstracta, esquemática, es de una calidad -como su antecesora paleolítica- estética que habría sido el punto de partida para posteriores representaciones pictográficas, tal y como señala George Elliot o el propio Sigfried Giedion en su magnífico *El presente eterno*, donde vincula acertadamente el arte primevo con el arte de las Vanguardias históricas y donde plantea los distintos procesos de abstracción utilizados por los "artistas" paleolíticos.



Pintura esquemática neolítica.

Antes de continuar es preciso recordar alguna de las interpretaciones acerca del significado del arte primevo, que siendo de lo más variadas nos pueden aportar enriquecedoras perspectivas parciales. Veamos, en síntesis, alguna de ellas:

TEORÍAS ACERCA DE LA INTERPRETACIÓN Y SIGNIFICADO DEL ARTE PALEOLÍTICO	
Frazer. El totemismo	Esta teoría surge en la primera mitad del siglo XX, al comparar ciertos antropólogos las costumbres de los pueblos primitivos actuales con las obras rupestres paleolíticas. En concreto James George Frazer fue uno de ellos, pero no el único, en extrapolar las costumbres de este tipo de pueblos actuales a las manifestaciones artísticas prehistóricas. El animal-tótem establece, por un lado, un vínculo espiritual entre el ser humano y

	<p>la naturaleza y, por otro, es un factor de cohesión del grupo, ya que los individuos se sienten identificados con el símbolo que representa a su comunidad. En efecto, ciertas figuras representarían los espíritus del antepasado mítico de la tribu, el citado animal-tótem, una mezcla de hombre y animal. Estaría por tanto asociado al culto a los ancestros y a la reencarnación del humano en animal en otra vida].</p>
<p>Chamanismo (últimamente Jean Clottes)</p>	<p>Ante la imposibilidad de explicar todas las representaciones conocidas ciertos antropólogos extrapolaron también las ideas animistas, según las cuales todas las cosas vivas poseen un espíritu sobrenatural que las anima. Esta interpretación es compatible con el totemismo y a veces se confunden. Los intermediarios entre el mundo anímico y sobrenatural y el mundo material serían los brujos o chamanes y utilizarían las cuevas pintadas como santuarios prohibidos a los no iniciados, lugares sagrados en los que se celebraban rituales minoritarios, reservados a unos pocos elegidos (retiros, ayunos, meditaciones, sueños premonitorios...): a veces, el brujo o chamán se colocaba una máscara, se disfrazaba y, con plantas alucinógenas y música repetitiva, entraba en trance, comunicándose con los espíritus.</p>
<p>Breuil</p>	<p>Teoría popularizada por Henri Breuil en 1952, y enriquecida con numerosas investigaciones de antropólogos, filósofos y prehistoriadores, así como a través de un conocimiento de primera mano del arte paleolítico. Según el prestigioso abate, las representaciones servirían para pedir a los espíritus que la caza fuera abundante, que los animales procreasen y que se pudieran abatir todas las piezas necesarias. Esta teoría justificaría que los animales representados fueran hembras preñadas y también que haya animales heridos por lanzas. Las venus serían diosas de la fecundidad que traerían la abundancia (por eso se las representaría obesas) y las figuras masculinas serían los hechiceros en plena ceremonia. Las manos serían la firma de los participantes en las ceremonias, y aquellos que pasaban a pertenecer a la categoría de cazadores adultos. Asimismo, la representación de animales peligrosos "no comestibles" era una forma de controlarlos, y alejarlos de las presas que el ser humano anhelaba. Sin embargo, esta teoría tampoco explicaba todas las manifestaciones rupestres conocidas, por ejemplo, no explica por qué el 50% de las llamadas Venus no son obesas, sino que, por el contrario muestran un aspecto estilizado.</p>
<p>Leroi-Gourhan. El dualismo de la naturaleza</p>	<p>La teoría más ambiciosa (propuesta por el francés André Leroi-Gourhan) parte de un paradigma estructuralista, rechazando la extrapolación antropológica con tribus primitivas actuales (sin embargo él era antropólogo y no pudo evitar apoyarse en esta disciplina). Su intención es abarcar toda la estructura de la sociedad paleolítica de Europa occidental, entendiéndola de un modo holístico, como un sistema en el que todo está interconectado, desde la superestructura ideológica, hasta la infraestructura económica, pasando por todos los estadios intermedios. Además, Leroi-Gourhan introdujo sistemas de análisis estadístico y modelos complejos para descifrar la organización interna de los conjuntos artísticos con su contexto externo. De este modo, llega a obtener un panorama supuestamente completo y supuestamente válido para todo el arte paleolítico, como la manifestación de una serie de religiones que comparten una tradición común en la que los animales, los signos abstractos y símbolos sexuales masculinos o femeninos representarían a</p>

	las dos fuerzas opuestas de la naturaleza en conflicto y renovación constante.
Marvin Harris. El materialismo cultural	Para Harris, la interpretación del arte de las cavernas giraría en torno a la idea de un ritual comunitario: "Parece probable que las cuevas fueran escenarios, sostiene Marvin Harris, de acontecimientos teatrales comunitarios similares a los tipos de ceremonia que hoy en día realizan normalmente los miembros de las sociedades preliterarias para intensificar su sentido de la identidad social, para educar y hacer pasar a los jóvenes a la etapa adulta y para asegurar la continuidad de sus tradiciones. En Australia, por ejemplo, la música, la danza, la máscara, la decoración del cuerpo, el uso de objetos rituales y las pinturas sobre las lejanas paredes de los acantilados se combinan en representaciones dramáticas que se hallan al servicio de complejas funciones educativas, sociales, estéticas y religiosas" (Harris 2007: 198).

En la actualidad, muchas de estas teorías han sido renovadas, reajustadas a nuevos descubrimientos tanto antropológicos como arqueológicos. Una de las teorías que sin intentar dar explicación a todas las manifestaciones del arte paleolítico sí supone un gran esfuerzo hermenéutico es la propuesta de Jean Clottes y David Lewis Williams quienes en su obra *Los chamanes de la prehistoria* se alinean al paradigma chamanista para explicar el origen e interpretación del arte paleolítico. Para Clottes, pintar y grabar en un ambiente de completa oscuridad es algo excepcional en la historia del género humano. Que tal tradición perdurara tanto tiempo sólo se explica por la existencia de creencias fuertemente arraigadas, transmitidas de generación en generación. En toda Europa y en todo tiempo, la representación de animales y signos geométricos fue prioritaria, así como la ejecución de muchos trazos indeterminados. La figura humana escasea. Las criaturas compuestas también son propias del arte Paleolítico (desde un hombre con cabeza de león en el Auriñaciense de Hohlenstein-Stadel a los "brujos" del Magdalenense medio de Trois-Frères).

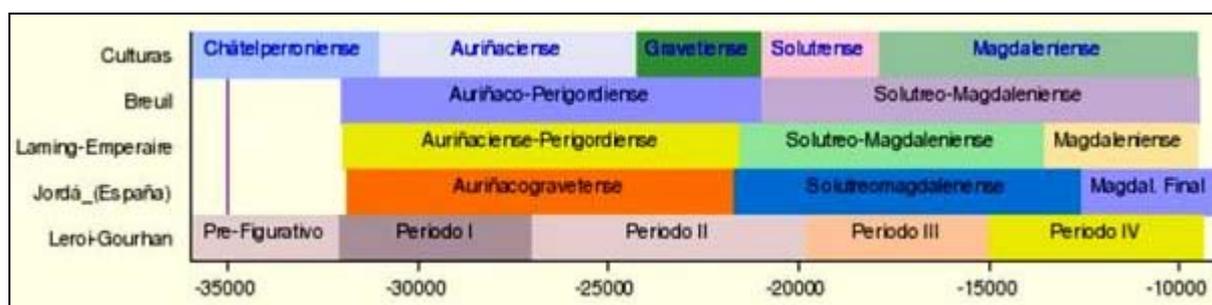


El llamado «brujo con arco musical» de la Cueva Trois-Frères (Ariège, Francia), compuesto de lo animal y lo humano es una figura común en culturas chamánicas, podrían representar al chamán transformado, o a un espíritu sobrenatural. En las cuevas, las gentes del Paleolítico Superior se comportaron exactamente igual desde el 32.000 al 12.000 a. C. Fueron a los más remotos pasillos y recovecos, a veces a lugares donde sólo cabían una o dos personas al mismo tiempo (Portel, Chauvet, Tuc d'Audoubert,

Candamo). Allí, lo importante era el acto de representar, no el resultado. Por el contrario, en grandes salas (Lascaux, Niaux, Chauvet) se hicieron impresionantes composiciones, y otras pinturas se superpusieron en complejos palimpsestos (Trois-Frères, Gargas, Lascaux: ábside). Esto implica la participación en ceremonias colectivas en las que las imágenes jugaban un papel en la perpetuación de las creencias, las visiones del mundo y las prácticas rituales para obtener la ayuda de los espíritus.

Para Clottes, el arte paleolítico es testimonio de una forma de religión chamánica. Las gentes del paleolítico superior, nuestros directos antecesores, tenían un sistema nervioso idéntico al nuestro y, por lo tanto, estados de conciencia alterada que interpretarían a su manera. Sabemos que repetida y deliberadamente entraban en la profundidad de las cuevas para plasmar representaciones, no para vivir allí, y eso ocurrió durante inmensos periodos de tiempo. También sabemos que en todo lugar y en toda suerte de mitologías, el mundo subterráneo ha sido considerado como el reino de lo sobrenatural, de los dioses, la muerte o los espíritus. Ir allí era aventurarse en el otro mundo para reunirse con sus moradores. La analogía con los viajes del alma del chamán es obvia. Además, las experiencias de espeleólogos contemporáneos avalan las propiedades alucinógenas de las cuevas. Estas alucinaciones accidentales se deben al frío, la humedad, la fatiga, y la falta de estímulos externos. Cuando los magdalenienses o sus predecesores iban a la profundidad de las cuevas, sabían que penetraban en el mundo de lo sobrenatural y esperaban encontrarse allí con los espíritus. En tal estado mental, reforzado por la tradición, la posibilidad de tener visiones se acrecentaba. De este modo, las cuevas tenían una doble función: facilitar las visiones y acceder a los poderes a través de la pared, que era una suerte de velo entre el otro mundo y el nuestro.

Con su exégesis, Jean Clottes no pretende explicar la totalidad del arte del paleolítico desde el chamanismo. Basándose en lo que se conoce de él (o, más bien, de los chamanismos) en el mundo, examina el modo cómo las cuevas paleolíticas se utilizaron durante más de 20.000 años. Ello le ha llevado a pensar que la mayoría de su arte se realizó según un *sistema* chamánico de creencias, lo que no implica que *todas* las imágenes provinieran de visiones, ni aun si el trance y las alucinaciones hubieran tenido un importante papel. Hoy en día no podemos conocer los detalles de las creencias de aquellas gentes. En todo caso, afirma Clottes, hemos dado un paso hacia la comprensión de su actitud ante lo sobrenatural y sus modos de acercarse a sus propios dioses.



Denominaciones distintas según autores.

En mi opinión, más allá de todas interpretaciones que, probablemente tengan todas algo de verdad, lo que parece claro es que había por parte de los artistas paleolíticos una intencionalidad artística y un sentido estético. No en vano, el propio Pablo Ruiz Picasso afirmaría que "desde Altamira todo es decadencia".

Desde un punto de vista estético, es decir, desde una reflexión crítica en torno al arte paleolítico creo necesario insistir en una serie de cuestiones esbozadas anteriormente. En primer lugar, el artista paleolítico debió de poseer una considerable capacidad de asombro ante su entorno que lo habría empujado o situado en un marco referencial de igualdad (o continuidad) con respecto al mismo. Quisiera pensar que el hombre paleolítico y su modo de representación del cuerpo responde más a una visión total del mundo, su cuerpo está en las cosas. En *El ojo y el espíritu*, el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty escribe: "Mi cuerpo está dentro del número de las cosas, es una de ellas, está aprisionado en el

tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que se ve y se mueve, tiene las cosas en un círculo a su alrededor, son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, son parte de su definición plena y el mundo está hecho con la materia misma del cuerpo (...) La visión se toma o se hace en medio de las cosas, allí donde un visible se pone a ver, se convierte en visible para sí y por la visión de todas las cosas, allí donde persiste, como el agua madre en el cristal, la indivisión de quien siente y de lo sentido". Sinceramente, esta idea me resulta más convincente que cualquier otra teoría que gire en torno a una idea sobre la que construir toda una praxis. Es por ello que, probablemente, todas las teorías anteriormente esbozadas, sean verdad, pero verdad solo parcialmente y que haya que circunscribirlas bajo un marco referencial más amplio como el de esta continuidad *humanimal* que se encuentra, al mismo tiempo, en un marco más amplio que es la del asombro ante un mundo al que se pertenece, pero que aún no se posee, como es el caso de la relación del hombre actual en un mundo que a través de la técnica está a nuestro servicio, germen, probablemente, de nuestra propia decadencia cuando no de nuestra destrucción. El hombre actual carece de capacidad de asombro; él no pertenece al mundo como el hombre paleolítico; el mundo, cree el hombre actual, le pertenece a él. El hombre paleolítico vive su entorno no como algo distinto a él, sino como una y la misma cosa, de ahí que el cuerpo humano sea escasamente representado (o es tan representado como que está en toda representación, aunque no sea antropomórfica).

El pintor expresionista Franz Marc estuvo siempre absorbido por cuestiones espirituales y "consideraba la creación artística como un vehículo casi religioso para la expresión de verdades últimas. Para Marc la metáfora fundamental de esas revelaciones espirituales era el animal, criatura sentiente en la que él creyó posible hallar un símbolo que ayudara al hombre a recobrar su contacto perdido con las fuerzas de la naturaleza creada por Dios, casi invirtiendo la dirección de la teoría darwiniana de la evolución" (Rosenblum 1993: 159). Esta es, en mi opinión la dirección correcta para entender de una manera global (no obra a obra, pues para eso podrían ser ciertas de alguna manera las teorías antes citadas) el arte paleolítico.

El hombre paleolítico aún no detenta el poder, así que no hay escisión ni discontinuidad. Cuando el animal va desapareciendo, cuando la caza va escaseando y la forma de vida es modificada (mesolítico), aparece el hombre esquematizado, escindido, discontinuo.

Para Wilhelm Worringer, autor de una interesantísima tesis doctoral llamada *Abstraktion und Einfühlung* (Abstracción y proyección sentimental) de 1906 en la que reflexiona en torno a la teoría de los dos polos (la abstracción y el naturalismo, como formas de representación en el arte que responden a una determinada voluntad artística), escribe: "Atormentados por la confusa trabazón y el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, se hallaban dominados por una intensa necesidad de quietud. La posibilidad de dicha que buscaban en el arte no consistía para ellos en adentrarse en las cosas del mundo exterior, en gozarse en ellas a sí mismos, sino en desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior, de su condición arbitraria y aparente casualidad; en eternizarlo acercándolo a las formas abstractas y en encontrar de esta manera un punto de reposo en la fuga de los fenómenos" (Worringer 1995:31). Esta idea que propone Worringer estaría a la base de un tipo de representación determinada, la representación abstracta y esquemática propia del neolítico, una forma de representación de tiempos duros que como sucede en ocasiones suelen ser particularmente prolíficas, tiempos, por otro lado, en los que se desarrollaran incipientemente determinadas formas de escritura como consecuencia del proceso de abstracción.

Nota

1. Es fundamental, desde un punto de vista estético, reflexionar en torno al concepto de arte para ver en

qué medida le podemos aplicar este concepto al llamado arte primitivo o primevo. Nos basaremos para ello en la obra de José García Leal, *Filosofía del arte* (2002). En dicho trabajo, García Leal trata de cuatro concepciones del arte: la llamada definición Institucional, la Intencional, la Funcional y la Simbólica. El planteamiento es el siguiente: ¿Cualquier cosa puede ser una obra de arte? No siempre se distingue con claridad *lo que es arte* y lo que no (ámbito del reconocimiento); cuando se supone que algo es una obra de arte, no se sabe muy bien por qué lo es, qué razones o motivos hacen que lo sea (ámbito de la explicación); y con frecuencia no se entiende *el significado* de los objetos que se presentan como artísticos (ámbito de la interpretación). Pues bien, según la definición *institucional* juzgamos ser obras artísticas sólo aquellas cosas consagradas como tales por las instituciones pertinentes. El reconocimiento (del arte) estaría promovido por el dictamen de las instituciones y personas que integran el mundo del arte. Según la definición *intencional*, la obra de arte se entiende como lo dispuesto por el creador, aquello que adquiere sentido y determinación desde el artista. Todas las definiciones intencionales parten de la idea de que lo que hace que algo sea una obra de arte es la intención de su autor. Explican las obras por la actividad que la causa. Para la definición *funcional* (las hay funcionalistas y procedimentales), o mejor, el funcionalista cree que, necesariamente, una obra de arte lleva a cabo una función o funciones (normalmente, la de procurar una valiosa experiencia estética) que son distintivas del arte. Asevera que lo que hace de un objeto una obra de arte es la función o funciones que cumple dicho objeto. Podríamos encontrar varias definiciones que resultarían funcionales por decir que ciertos objetos son artísticos *cuando ejercen la función* de expresar sentimientos, imitar la realidad, satisfacer las necesidades espirituales de un pueblo histórico, simbolizar lo inaprensible, construir formas significantes, enseñarnos a mirar las cosas, etc. De este modo, se deja entender que casi todas las definiciones tradicionales del arte pueden ser consideradas funcionales, ya que, en último término, todas se refieren a la función que de por sí cumple una obra. El procedimentalista cree que una obra de arte es creada necesariamente en concordancia con ciertas reglas y procedimientos. Para el procedimentalista, la condición artística de un objeto le viene dada por las relaciones que mantiene con otros objetos y, en general, con un contexto artístico en el que rigen ciertas convenciones y prácticas. Así, un objeto es arte al haber sido producido de acuerdo con las normas y procedimientos regulados por ese contexto artístico. Finalmente, la definición *simbólica*, basada en las propiedades constitutivas de la obra, busca en *la propia obra las condiciones intrínsecas del arte*. La definición de arte a la que nos acogemos declara que lo que hace de algo una obra de arte es su específica condición simbólica y esa especificidad deriva de la construcción sensible del símbolo y de los procedimientos o modos de simbolización. O bien, la especificidad del símbolo artístico proviene de su construcción sensible (o visible, en el caso de la pintura) y de los modos de simbolización (el símbolo artístico puede simbolizar algo sin parecerse a eso que simboliza. Su significado se oculta y manifiesta a la vez; la textura sensible del símbolo es a un tiempo apertura y velo de la significación. El símbolo artístico pretende decir algo nuevo sobre aquello que simboliza. Si la condición mínima de todo símbolo es el *estar en lugar de*, el símbolo artístico requiere la condición de estar proyectado al conocimiento), cognitivamente orientados, de que se sirve (la simbolización artística está motivada por la indagación y los interrogantes cognitivos, y revierte en incitación al conocimiento). La simbolización artística tiende a la innovación cognitiva, al descubrimiento de lo no sabido. No busca el simple reconocimiento de lo simbolizado, sino mostrarlo a una nueva luz. El símbolo artístico hace emerger un nuevo sentido o significación del objeto que simboliza. Pues bien, a mi juicio, al llamado arte primevo sólo le puede ser aplicada esta última concepción, que es a su vez, y siempre desde mi perspectiva, la definición más sólida de arte.

Bibliografía

Cirlot, J.-E.

1993 "Simbolismo de las formas geométricas", en *El espíritu abstracto*, Barcelona, Labor.

- Cirlot, L.
1993 *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Labor.
- Clottes, J.
2007 *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona, Ariel.
- Derrida, J.
2000 *Introducción a "El origen de la geometría" de Husserl*. Buenos Aires, Manantial.
- Elliot, G.
1976 *Entre el ver y el pensar*. México, FCE.
- Fellmann, F.
1984 *Fenomenología y expresionismo*. Barcelona, Alfa.
- García Leal, J.
2002 *Filosofía del arte*. Madrid, Síntesis.
- Giedion, S.
2000 *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid, Alianza.
- Greenberg, C.
2002 *Arte y cultura: ensayos críticos*. Barcelona, Paidós.
- Harris, M.
2007 *Introducción a la antropología general*. Madrid, Alianza.
- Harrison, Ch. (F. Frascina y G. Perry)
1998 *Primitivismo, cubismo y abstracción*. Madrid, Akal.
- Kandinsky, V.
1998 *Lo espiritual en el arte*. Barcelona, Labor.
- Lawlor, R.
1994 *Geometría sagrada: filosofía y práctica*. Barcelona, Debate.
- Merleau-Ponty, M.
1975 *El ojo y el espíritu*. Barcelona, Kairós.
1985 *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta-De Agostini.
- Ripoll, E.
1986 *Orígenes y significado de arte paleolítico*. Madrid, Silex.
- Rosenblum, R.
1993 *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Madrid, Alianza.
- Tello, A. B.
s/f *30.000 años de arte moderno* (proyecto para una exposición).
- Worringer, W.
1995 *Abstracción y naturaleza*. México, FCE.
-

