

LAS PRÁCTICAS ESTÉTICAS ABORÍGENES EN CUBA. APUNTES PARA UNA CONTRA-HISTORIA DECOLONIAL

Aboriginal aesthetic practices in Cuba. Notes for a decolonial counter-history

Beatriz Ivelisse Dávila Abreu

Universidad de Oriente. Santiago de Cuba. Cuba
<https://orcid.org/0000-0001-6602-4900>
bdavila@uo.edu.cu

Mayra Sánchez Medina

Instituto de Filosofía, La Habana, Cuba
<https://orcid.org/0000-0002-4974-5308>
msm1959@gmail.com

Recibido: 16/9/2024 • Aprobado: 29/10/2024

Cómo citar: Dávila Abreu, B. I., Sánchez Medina, M. (2024). Las prácticas estéticas aborígenes en Cuba. Apuntes para una contra-historia decolonial. *Ciencia y Sociedad*, 49(4), 115-132. <https://doi.org/10.22206/cys.2024.v49i4.3296>

Resumen

La Historia del Arte en Cuba marca sus inicios en la etapa colonial pasando tabula rasa por sobre la cultura material de nuestros primeros pobladores y su legado. Por lo general esta porción del pasado ha sido valorada fundamentalmente como una evidencia etnográfica, histórica o patrimonial. Entre las razones que explican que no abunden las miradas de la Historia del Arte y la Estética sobre ellos, mucho tienen que ver con el eurocentrismo y su gesto excluyente sobre cualquier producto o relación que no se ajuste a sus cánones. De este modo, la centralidad paradigmática del Arte en el discurso de la Estética ha derivado en clasificaciones jerárquicas que aún normalizan la lógica colonial. Si bien la apertura a nuevas maneras de hacer ha caracterizado el escenario cultural a partir de la crisis del Arte en el siglo XX, con gestos francamente inclusivos, la mirada al pasado-presente de nuestros pueblos originarios aún no se desmarca del imperativo europeizante de discriminación. El concepto prácticas estéticas aborígenes pretende aportar a una mirada contrahistórica decolonial del pasado aborígen cubano y rescatar para las creaciones de los primeros pobladores y sus huellas, una legítima estética otra que aún hoy parece estar en cuestión, si nos atenemos a pertinencias disciplinares e institucionales.

Palabras clave: Prácticas estéticas aborígenes, estética decolonial, Arte decolonial Cubano, mirada contrahistórica.

Abstract

The History of Art in Cuba marks its beginnings in the colonial period, passing over the material culture of our first settlers and their legacy. In general, this portion of the past has been valued fundamentally as ethnographic, historical or patrimonial evidence. Among the reasons that explain why there is not an abundance of views of Art History and Aesthetics on them, much has to do with Eurocentrism and its exclusionary gesture on any product or relationship that does not conform to its canons. In this way, the paradigmatic centrality of Art in the discourse of Aesthetics has led to hierarchical classifications that still normalize colonial logic. Although the opening to new ways of doing things has characterized the cultural scene since the crisis of Art in the 20th century, with frankly inclusive gestures, the look at the past-present of our native peoples still does not break away from the Europeanizing imperative of discrimination. The concept of aboriginal aesthetic practices aims to provide a counter-historical decolonial view of the Cuban aboriginal past and to rescue for the creations of the first settlers and their traces, a legitimate aesthetic that even today seems to be in question, if we stick to disciplinary and institutional pertinences.

Keywords: Aboriginal aesthetic practices, decolonial aesthetics, Cuban decolonial art, counterhistorical look.



Introducción

La Historia del Arte en Cuba marca sus inicios en la etapa colonial. En general, los textos que abordan la génesis de los procesos artísticos en la región se refieren a la pintura en obras de tema religioso procedentes del continente europeo (Barros, 1924; Mañach, 1925; Pérez, 1959; Rigol, 1982; De Juan, 1985; Bermúdez, 1990; Fleitas, 2019). Luego, llegan al territorio artífices que transmitieron sus saberes sobre todo en oficios como la talla, escultura y la orfebrería, hasta que avanzada la Colonia se reconocen los nombres y obra de los primeros pintores cubanos. Posteriormente surgen las academias artísticas, desde las que se dio continuidad al patrón europeo.

De este modo, salvo excepciones (Arroyo, 1943; Torriente, 1954; De Juan, 1968; Mosquera, 1983; García Santana, 2008), se aprecia una carencia de reflexión en torno al tratamiento de la cultura material aborígen como parte de la Historia del Arte nacional. ¿Cuáles son las coordenadas teóricas que avalan esta ausencia reflexiva en torno a dicha etapa?; ¿En qué medida este vacío resulta evidencia de visos coloniales latentes en la mirada sobre el Arte cubano?; ¿Desde qué asideros teóricos es posible convocar una mirada contrahistórica decolonial en el caso del Arte aborígen cubano?

Las sociedades originarias que poblaron el archipiélago han legado a la posteridad un valioso acervo elaborado en diversas materialidades como la piedra, la concha, la madera, el barro, el hueso y el metal. Estos objetos de la historia como los denomina Joseph Ballart (2019), son reflejo del complejo pasado precolonial en la región. Se trata de un universo que llega a nuestros días fragmentado y que se encuentra atesorado en colecciones en museos y centros de investigación tanto en la región como fuera de ella. Esta porción del patrimonio arqueológico posibilita el estudio y comprensión

del pasado como momento primigenio en el proceso de construcción de nuestra identidad.

Entre ellas se destacan el denominado arte rupestre, la cerámica decorada, el objeto portable ornamental ceremonial, además de objetos asociados al universo ritual, cuya factura demandó habilidades importantes. Estos poseen formas tanto simples como de mayor complejidad aparte de un elevado contenido simbólico para lo cual se requirió de soluciones plásticas originales. El proceso para seleccionar los materiales de confección, muchas veces combinados sabiamente, también fue complejo pues en ocasiones eran conseguidos en lugares distantes y requirieron especialización para su manejo. Por lo general esta porción del pasado ha sido valorada como una evidencia etnográfica, histórica o patrimonial.

En un examen crítico a una selección de textos que abordan el tema en Cuba es posible establecer dos perspectivas de análisis fundamentales: una arqueológica y otra más cercana a la mirada estética. Ambas se estructuran en torno a varias líneas temáticas. Si bien en la literatura científica al referirse a este período es usual el empleo de las nociones arte aborígen, arte precolombino, arte indígena o arte taíno, estas nociones, para el caso cubano, son determinadas fundamentalmente desde la arqueología y en menor medida, desde la historia del arte.

A pesar de su riqueza y aportaciones de interés, ambas perspectivas resultan incompletas, pues vistas en sus extremos, ofrecen evaluaciones parciales respecto a un tema de gran complejidad e importancia para la comprensión de nuestras raíces. El presente trabajo pretende aportar en dirección a una posible contrahistoria decolonial a partir del concepto prácticas estéticas precolombinas, y rescatar para las creaciones de los primeros pobladores del suelo cubano y sus huellas, una legítima estética otra que aún hoy parece estar en cuestión, si

nos atenemos a pertinencias disciplinares e institucionales.

Desarrollo

La Estética y el Arte: Entre la Historia y la contrahistoria

Una característica del pensamiento crítico moderno es su culminación en la sospecha, en la consciencia de revisión y de relectura. Si hay relación entre los modos en que se construye la historia y las prerrogativas del poder como lugar de enunciación de los hechos acaecidos y sus énfasis, la lectura contrahistórica, deviene necesidad e instrumento incuestionable.

Muchos autores contemporáneos asumen, a la manera de Kant, ciertos a priori, ya no trascendentales, sino históricos, mismos que condicionan y han determinado las formas de pensar, las maneras de decir y el régimen de la mirada e incluso, los modos específicos en que percibimos el espacio y el tiempo. Estos llamados a priori, han mostrado sus “costuras”, y empiezan a ser concebidos como discursos de poder derivados en epistemes y constructos del saber, resultantes de la combinación de elementos objetivos y subjetivos, narrativos y no narrativos. Esta convicción afectó rotundamente a la Historiografía moderna al poner al descubierto los mecanismos de escritura de la historia.

La idea de la historia como relato es compartida por pensadores contemporáneos de diversa filiación. Walter Benjamín, resulta un pilar indiscutible en la consumación de esta certeza que afectó definitivamente la historiografía contemporánea. Cuando afirmó en una de sus tesis sobre la filosofía de la Historia que “todo documento de cultura resulta un documento de barbarie”, no solo puso delante de sus contemporáneos, y para siempre, el modo de ser de ese mecanismo que consagra la

versión de los vencedores por sobre la de los vencidos, sino también, colocó bajo sospecha el ideal del progreso entendido desde la visión tecnocrática y depredadora de la modernidad occidental capitalista, en la contienda por la transnacionalización de un modelo civilizatorio único y excluyente. Su referencia al Ángel de la Historia desde el *Angelus Novus* de Paul Klee, no pudo resultar más contundente:

... Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos. Pero desde el paraíso sopla un viento huracanado que se arremolina en sus alas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. El huracán le impulsa irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras que el cúmulo de ruinas crece hasta el cielo. Eso que nosotros llamamos progreso es ese huracán... (Benjamín, 2005, p. 325)

Esta crítica al progreso como proceso inevitable, objetivo, expresión de libertad, barre también con la tendencia discriminatoria evolucionista, que colocó la experiencia europea en una narrativa a la que debían aspirar el resto de los pueblos y culturas (Lander, 2000, p. 6), visión que marcó por mucho tiempo a las ciencias sociales y humanísticas, y que resulta uno de los acicates teóricos fundamentales desde donde se ha construido el relato colonial de nuestros pueblos. La crítica contextualizada y el desmontaje del discurso de los vencedores y su “versión” de lo acontecido y de lo porvenir, resulta una vía para encontrar aquello que ha sido velado tendenciosamente por el poder y favorecer una relectura alternativa de la historia. En nuestra región, tal relectura no ha podido ser menos que la apelación a una especie de contrahistoria decolonial,

imprescindible para recuperar lo que somos como naciones, regiones, individuos.

Destaca en su activismo la boliviana Silvia Rivero Cusicanqui, quien, en su *Sociología de las imágenes*, (Rivero, 2015) se plantea un cuestionamiento de la palabra, -portadora del enfoque colonial, como forma de opresión-, y apela a las imágenes como lo “no dicho”, indagando en ellas para encontrar respuestas pasadas y presentes. Su peculiar metodología propone un giro en la lectura de la historia mediante la utilización de sus registros visuales ordinarios, no hegemónicos, mismos que permitan hacer visible lo sepultado por las historias oficiales. Las imágenes no sujetas a control, nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad¹.

Se trata de una re-significación de lo estético más allá del discurso de la forma como espectáculo para ojos y oídos que legitimó occidente, considerándolo desde su presencia vital en toda experiencia humana. La autora se apoya en elementos corporales, visuales y expresivos que no necesariamente tienen un correlato en la verbalización consciente y que significan una interpretación diferente de la realidad. En el reconocimiento de estos elementos, se precisa liberar una hermenéutica otra, horizontal, que asuma todo nuestro cuerpo como organismo cognoscitivo y no solo la mente racional supeditada a una forma de mirada: descriptiva, unilateral, des-subjetivada y fija, (ocular-centrismo). Es por ello que su propuesta puede considerarse una forma radical de hacer contrahistoria, en este caso,

una que pondera una búsqueda en lo discursivo y lo no discursivo, en las márgenes, en las entretelas invisibles de los acontecimientos, mostrando otros modos de entender el mundo, aplastados por la lógica colonial europea durante siglos.

Desde otra pretensión, en su texto *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, (2014), Jacques Ranciere realiza también un ejercicio contra histórico, articulando las artes segregadas por el discurso estético oficial -el diseño, las artes decorativas, las variedades, etc- como parte determinante del mundo sensible de la Modernidad. En ese sentido, no sólo revela la presencia sensible de estas muestras periféricas, sino que llega a discutir su verdadero lugar frente al arte: “Serán ante todo los artistas ‘aplicados’, los artistas deseosos de educar a la sociedad mediante la forma de los edificios y los objetos de uso, quienes lleven a la práctica el concepto de esa ‘necesidad interior’ o ‘espiritualidad’ que reivindicará Kandinsky y en la que tantos comentaristas verán el privilegio del arte puro y autónomo” (Ranciere, 2014, p. 178). Con ello se propone, refiriéndose al mundo moderno: “Salir del simplista esquema espacio-político en términos de alto y de bajo, de dentro y de fuera” (Ranciere, 2005, p. 76).

Podemos concordar con Ranciere en cuanto a que la modernidad deriva en la “constitución de un régimen estético del arte”, entendido como una taxonomía que distingue aquello que es arte de aquello que no lo es, desde lo sensible en cuanto tal, por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible. Para Ranciere: “Obra es un sensible separado de las conexiones ordinarias de lo sensible, vale en adelante como manifestación del espíritu, pero

¹ Ilustra sus afirmaciones con el desmontaje de documentos históricos atribuidos al cronista de indias del siglo XVII, Waman Puma en los que aparece, supuestamente, una versión diferente de lo acontecido con el inca Atahualpa en 1533. Desde una hermenéutica otra, cronista muestra el hecho como decapitación y no como muerte por garrote vil, como realmente ocurrió, dando más valor al significado del hecho, -la decapitación del movimiento popular en cuestión-, que al hecho en sí mismo (Rivero Cusicanqui, 2015, pp. 183-184).

del espíritu en tanto que el mismo no se conoce”, y agrega: “La estética nace como modo de pensamiento cuando la obra es subsumida bajo la categoría de un sensible heterogéneo, con la idea de que hay una zona de lo sensible que se separa de las leyes ordinarias del universo sensible y testimonia la presencia de otra potencia”. (Ranciere, 2002, p. 209).

Este propio régimen estético genera las coordenadas que han determinado el poco reconocimiento del arte aborígen cubano desde el punto de vista conceptual y desde el punto de vista práctico, evidenciado específicamente, por ejemplo, en una mayor recurrencia de muestras alegóricas en museos arqueológicos, que en museos de Arte. Como bien afirmara Alec Erjavec (2014, p. 1217): “...la estética ha efectuado una «distribución de lo sensible», o sea, desarrolló la noción de arte —y de ese modo el campo entero del arte— de una manera específica, incluyendo unas formas de producción y creatividad y excluyendo otras...”

La correspondiente mirada evolucionista del arte, que explica un supuesto ascenso de la sociedad primitiva -sin distinciones estéticas- a la sociedad moderna, -en que lo estético recibe su encumbramiento en el arte y la belleza- no es más que uno de los tantos mitos modernos. La autonomía de lo estético en el arte moderno ha estado anclada en un paradigma cosmovisivo y no en una realidad en sí, pues de inicio, no solo desconoce períodos anteriores de franca interpenetración axiológica, sino que niega la esteticidad de espacios y productos con los que convivía, como el arte industrial, la jardinería o la producción de muebles de lujo.

Vastos terrenos de la vida en los que lo estético funciona desde siempre, aún a espaldas de la teoría y en pleno despliegue del arte autónomo, fueron ignorados por la teoría.

Así, el espejismo excluyente de la modernidad, al convertir a Europa en lugar de enunciación de

paradigmas teóricos y culturales, invisibilizó o menospreció otras experiencias y realidades a las que privó en teoría, y consiguientemente, en acto, de su potencial estético, desde una jerarquía axiológica que garantizó que sus modos de significar y otorgar valor estético fueran coronados como “universales”, modélicos, superiores.

Sin embargo, sin negar las formidables muestras del Arte en su fase moderna y su internacionalización capitalista, el atribuir a este el monopolio de lo estético, trajo consigo una de las formas más ignoradas de expropiación, la relativa a la cualidad estética de esferas e individuos, grupos sociales y actividades que quedaron fuera de las reflexiones epistemológicas, sociales y políticas que elevaron el dominio de lo estético a la alta cultura. Entender la contrahistoria como un modo otro de leer el pasado y proyectar los proyectos del presente, implica no solo un cuestionamiento de la versión estética oficial, sino de la propia “división de lo sensible” que de la mano de lo artístico llevó a cabo la Estética Moderna, recuperando para los pueblos originarios y sus prácticas, ancestrales y presentes, toda la dignidad y legitimidad de que son portadores.

Del gabinete de curiosidades a los museos

El tránsito de la cultura material originaria de los llamados contextos “periféricos” hasta figurar en el dominio de las artes ha sido largo, complejo y desigual, pues no todas estas producciones han tenido la misma fortuna. Las creaciones materiales procedentes de Asia, África, Oceanía y parte de América han corrido una mejor suerte respecto a las de los pueblos caribeños, especialmente los antillanos.

Aun así, la circulación como obras de arte de los objetos procedentes de estas culturas implicó un largo trayecto, que tuvo un momento trascendente en la crisis del arte desde las primeras décadas del siglo XX. Este tipo de objetos fue fruto de diferentes

circunstancias y nada más distante de su génesis que la autonomía y mera contemplación, rasgos esenciales de eso que fue llamado "arte". Se parte del hecho de que fueron bienes concebidos mayormente con propósitos de culto, ya fuera porque contenían una fuerza propia o se identificaban con una entidad espiritual (Aumont, 2010), o porque se trataba de un objeto social total Augé (1998). Estos objetos, en su generalidad rituales, difieren en su concepción originaria de las razones que fundaron el arte occidental: la mera apreciación estética. Sin embargo, hoy, cuando el arte contemporáneo se reconoce como portador de funciones varias, que incluyen la intervención social, el "aktivismo" político, el enfrentamiento al consumo o la preservación del medio ambiente, entre otras, dejan de tener sentido tales imposiciones modernas de élite.

Se trató, a decir de Estela Ocampo (1985, 2011) de complejos productos que participaron de la religión, la organización social, de la economía y de la actividad total de la comunidad cuya funcionalidad dista del interés artístico convencional. Fueron formas imbricadas con el saber, las creencias y la práctica social; maneras de organizar la imaginación, la sensibilidad y la capacidad expresiva en la producción de contenidos estéticos estrechamente vinculados con la cultura íntegra y particularmente con la religión. La autora las define, así como *prácticas estéticas imbricadas* al ser expresión de una praxis inmersa, entretendida, relacionada con el saber de determinada comunidad. Es interesante apreciar en esta visión un gesto disyuntor de la tendencia de los discursos históricos de centrarse en los objetos y sus cualidades formales y materiales, desconectados de las relaciones que le dieron origen.

En la asunción de este tipo de objetos como parte de la Historia del Arte estuvo estrechamente ligado el coleccionismo, entendido como acopio de piezas de especial significado (Jiménez-Blanco, 2014) que remite a etapas antiguas del desarrollo humano y

cuyas motivaciones han sido diversas. Inicialmente, los artefactos procedentes de estas culturas figuraron en las llamadas Cámaras de maravillas o Gabinetes de curiosidades, recintos donde se juntaban objetos "curiosos" ya fueran de orígenes naturales *-naturalia-* o concebidos por el hombre *-artificia-* *lia-*. A éstos es posible aplicarles además la noción de "trofeo" en tanto símbolos de la posesión política de sus ámbitos de origen (Jiménez-Blanco, 2014, pp. 23-36).

En su mayoría eran piezas de elevados niveles de elaboración y pequeño formato, lo que facilitaba su traslado y confeccionados en materiales que resultaban valiosos a la "mirada europea". De este modo la visión de los nuevos contextos estuvo sesgada, pues objetos emblemáticos no figuraron en estos recintos al ser elaborados en materiales que para el que los colectó carecían de valor. Según Estela Ocampo: "La gran escultura en piedra, una de las formas artísticas fundamentales del arte precolombino, no fue traída a Europa porque sus rasgos estilísticos y sus materiales eran considerados sin valor" (2011, p. 58). Con el paso del tiempo, estos objetos integraron los museos etnológicos presentes en las principales ciudades de Europa, en los que eran aglomerados y traslucían el vínculo con las empresas coloniales.

En el caso específico de los objetos procedentes de América y el Caribe, su exhibición en Europa en los Gabinetes de curiosidades y Cámaras de maravillas traía consigo la materialización del descubrimiento de un nuevo mundo (Ocampo, 2011, p. 58), de ahí que su colecta y exposición fue portadora de mensajes coloniales *per se*. La colección de piezas procedentes del horizonte originario se remonta a la llegada del europeo.

Figuran como parte de este conjunto piezas de oro y otras con la presencia de este metal, además de *caratonas*, hamacas, collares de piedra, cuentas, hachas, naguas entre otros. En su segundo viaje a

Las Antillas, entre los años 1494 y 1496, Colón recibió, fruto del intercambio con los aborígenes, un número importante de objetos, que bien pueden considerarse una de las primeras colecciones procedentes de este ámbito. Ricardo Alegría (1980) y McEwan (2008) realizan minuciosos inventarios de estos artefactos. Las Casas (1992) refiere el regalo de uno de estos bienes a Colón por un cacique en La Española. En general se trata de objetos de gran valor tanto por lo que representaban a nivel social como por los atributos formales afines al gusto europeo al integrarse a los cinturones. De esta manera fueron dando imagen al Nuevo Mundo en el Viejo continente.

Otra coordenada que pudo funcionar en el devenir de esos objetos hacia el espacio del arte fue una consideración teórico importante: si bien era válido suponer que estos objetos habían cumplido funciones originarias no estéticas, una vez perdidas estas funciones, podrían ser considerados como objetos de contemplación por las generaciones modernas al cumplir una condición básica de la esteticidad moderna: la separación forma-función. (Escobar, 2012, p. 228). Como dirían Marker, Ch. y A. Resnais (1953) al inicio de su polémico documental *Les statues meurent aussi*²: “Cuando las estatuas han muerto, ellas entran en el arte. Esta botánica de la muerte es lo que nosotros llamamos cultura”.

Para que definitivamente estos objetos figuraran como parte de la Historia del Arte fue decisivo el papel de los artistas de las vanguardias, quienes se adelantan a los teóricos. Como ya se apuntó, con la llegada del siglo XX y la crisis del Arte, este tipo de artefacto fue determinante en la concepción ontológica de las producciones artísticas. “Fue necesario que se produjera una gran fisura, a partir de la

crítica demoledora realizada por la vanguardia a la estructura clásica del arte (...) para que las producciones primitivas entraran en el campo de la estética” (Ocampo, 2011, p. 99). En especial movimientos como el fauvismo, cubismo, el expresionismo y el abstraccionismo asumieron estas nuevas concepciones y posibilidades creativas.

Los artistas acudieron a los museos etnológicos en busca de temas y motivos. Allí encontraron síntesis, abstracción, deformaciones expresivas y anti-naturalismo. Quebraron así la linealidad tradicional del arte en la sociedad burguesa y se nutrieron de estas culturas al proyectar sus formas, de ahí que le dieron visibilidad en el ámbito artístico a artefactos creados con otra finalidad. Se trató de una ruptura histórica e ideológica que condujo a una renovación formo-conceptual pues se experimentó tanto con materiales y técnicas como con las configuraciones. Fue el rechazo a las opresivas normativas impuestas por la Academia (Cirlot, 1988, Sarriugarte, 2009; de Micheli, 2004, Bovisio, 2013).

Al respecto Mario de Micheli (2004, p.58) sostiene que: “En estos artistas, los mitos de lo salvaje y lo primitivo forman parte de una búsqueda afanosa por renovarse a sí mismos, para renovar su propia felicidad, su propia naturaleza de hombres, fuera de la hipocresía de los convencionalismos [...]”. Más adelante argumenta que “El descubrimiento correspondía a la exigencia general de los artistas de la vanguardia, puesto que en esa exigencia se reflejaban todas las razones de la rebeldía contra la cultura, los cánones, los convencionalismos vigentes” (74). De este modo, como afirma Estela Ocampo, la nueva mirada que advierte en una máscara una escultura se impuso con lo cual el arte primitivo obtuvo su ciudadanía en el campo estético. (2011).

² Les statues meurent aussi (1953) documental francés sobre la recepción racista del Arte africano en Europa realizado en una época en que la de disputa colonial al interior de Francia estaba encendida. Su distribución fue prohibida.

Para que estos bienes pasaran a formar parte de la historia del arte fueron secularizados, re-contextualizados y, por consiguiente, re-significados (Jiménez-Blanco, 2014). Posteriormente, transitaron a los museos de arte (Ocampo, 2011; Jiménez-Blanco, 2014). Así, el papel de los museos en tanto espacios de construcción social (Reca, 2015), centros culturales destinados a crear significados a partir de la disposición de objetos en un espacio sublimador (Jiménez-Blanco, 2014), o espacios sensibles creadores de categorías, parámetros y modelos de comportamiento (Ocampo, 2011), resultó fundamental. Según Walter Benjamin (1989, pp. 27-28), la recepción del arte sucede bajo diversos acentos entre los que destacan dos por su polaridad: uno es su valor cultural, el otro su valor exhibitivo. En la creación de los primeros tiempos, al ser instrumentos de magia, sobresalió el primero de estos. Luego, muchas de estas creaciones han sido reconocidas como obras artísticas, de ahí que en la actualidad la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo establece funciones nuevas entre las que se destaca la estética.

En tal sentido, se hace necesario repensar los presupuestos teórico metodológicos de la historia del arte y la estética para el estudio de este tipo de objeto. Al tratarse de bienes que cumplían funciones socialmente determinadas en su contexto de origen devenidos luego de un largo trayecto obras de arte, de conjunto con otros factores como la distancia temporal, la carencia de datos en muchos casos, la no existencia de una teoría del arte que los sustente, se hace necesario implicar varios saberes para poder afrontarlos pues los análisis no pueden circunscribirse a las maneras tradicionales. Es preciso implicar a la historia del arte y la estética, junto a la arqueología, la

antropología y la historia para poder aprehender la naturaleza de estos objetos. Se hace necesario transformar la categoría arte construida desde una episteme occidental en un instrumento multidisciplinario, híbrido que dé cuenta de los productos en consonancia con las prácticas que le dieron vida, surgidos en otros marcos epistémicos (Bovisio y Penhos 2010).

El denominado arte aborígen desde la perspectiva arqueológica e histórico artística

Tal como se planteó, los estudios arqueológicos en nuestro país han prestado bastante atención al arte aborígen. El texto de Pedro Pablo Godo Torres (2003) resulta la síntesis más completa de lo escrito desde dicha perspectiva hasta el momento de su publicación. Plantea la necesidad de que en Cuba se produzca el debate entre arqueólogos e historiadores del arte para lograr una mejor comprensión de esa porción de nuestro pasado y su legado³.

En la arqueología cubana la preocupación por este tema estuvo presente desde la obra de los padres fundadores, vinculados en su mayoría al Grupo Guamá y a la Junta Nacional de Arqueología y Etnología. Álvarez Conde afirmó la existencia de un verdadero arte indígena en Cuba y planteó la necesidad de indagar en la función cultural y el mensaje legado a partir de los objetos. (Álvarez, 1960). Haciendo un repaso, y desde un enfoque esquemático, si quien realiza el estudio es arqueólogo, su valoración se concentra casi siempre en describir la pieza, que vincula, la mayoría de las veces al mito, o busca establecer diferenciaciones según los estadios económicos. No obstante, hay escritos que trascienden estos límites.

³ No es objetivo de este texto recoger todo lo escrito sobre el tema desde la perspectiva arqueológica. Solo se referirán algunos enfoques claves para el desarrollo de la investigación.

Desde esta perspectiva, muchas veces no se realiza un manejo crítico de la información y se asocian evidencias materiales indo-antillanas con pasajes mitológicos recogidos en las Crónicas (Sampedro y Baena, 1988). La fuente primaria en la que mayormente se han apoyado los autores es el texto de Ramón Pané (1990). El material de Herrera Fritot (1952) es un ejemplo temprano de esta línea de trabajo. Desde este punto de vista, se han realizado estudios generales que tienen en el trabajo de Arrom (1975) un paradigma. Este texto ha servido de base para el manejo de conjuntos de imágenes como en los materiales de Guarch y Querejeta (1992, 1993), aproximaciones con enfoque divulgativo que en muchos aspectos repiten a Arrom.

En relación al análisis del objeto portable ornamental-ceremonial (Dávila, 2017), sobre todo las piezas que constituyen temas, el trabajo de Rodríguez Arce (2000) sigue la misma línea de García Arévalo (1984), quien asume el isomorfismo hombre-animal a través del murciélago, como un recurso mitológico de explicación a las interrogantes en torno a la creación humana, la cosmología y la vida sobrenatural. Respecto al manejo de tipos específicos, se dispone de textos acerca de los objetos elaborados con el caracol de la especie *Oliva sp.* Morales Patiño (1942), propone un sistema clasificatorio inclusivo para las diferentes variantes de uso de estos caracoles. Valcárcel (1994, 2001) se aproxima a una muestra representativa de piezas grabadas, pero desde la perspectiva de los diseños artísticos y sugiere aproximaciones en torno a su distribución espacial en el Oriente según sus rasgos, además de acercarse a su posible simbolismo para el aborigen cubano, dado su potencial nexo con las *caratonas*.

En otro orden, Ovidio Ortega Pereyra (1994) plantea la existencia de esquemas formales permeados de contenido simbólico durante el proceso de confección. En esta línea, el artículo de

Jardines y Calvera (1997), si bien ofrece un amplio catálogo de piezas, es limitado y descriptivo en su valoración. Interesantes exámenes asentados en la semiótica ofrecen los textos de Godo Torres (1990) y Godo y Celaya (1988) y Celaya y Godo (2000). Los autores tratan los motivos como unidades básicas de sentido capaces de conformar temas. Son textos pioneros para el caso cubano, cuyo mayor aporte radica en que la exploración de los artefactos no los desvincula de su contexto originario. Continuando con el enfoque arqueológico, se cuenta con estudios novedosos que evalúan, en los rasgos de algunas representaciones del registro arqueológico de Cuba y República Dominicana, alusiones a patologías óseas (Checa y Pérez, 2000). Estas lecturas desmontan criterios anteriores que atribuían a algunas de estas piezas, por su morfología, significados mitológicos (Dacal y Rivero de La Calle, 1976; Guarch, 1994). En este sentido, la perspectiva de Valcárcel (1999, 2002) resulta interesante, pues establece un nexo entre el reporte del adorno corporal y otras piezas de uso ceremonial con procesos sociales de jerarquía y centralización en sitios y áreas específicas de Banes. Su distribución considerable en algunas locaciones arqueológicas, sugiere el vínculo con la capacidad del grupo para sostener la producción. La tesis doctoral de Torres Etayo (2015), asume en gran medida estos indicadores respecto al espacio arqueológico este oriental de Cuba.

Los estudios rupestres en nuestro país exhiben aportes que apuntan a su consolidación. En el texto *Arte rupestre de Cuba. Desafíos conceptuales*, Gutiérrez y González (2016) abordan desde una perspectiva crítica la pertinencia del término arte rupestre. Sustentados en el materialismo histórico fundamentan el empleo del concepto para referirse a esta parte de nuestro pasado e indagan en el sentido de estas expresiones dejando atrás las valoraciones que restringen este tipo de manifestación al universo mágico-religioso. Se trata de un texto que aporta

importantes coordinadas teórico metodológicas al enfrentar este acervo⁴.

Como se aprecia en la apretada selección, los acercamientos al tema desde la arqueología poseen un amplio diapason. Estudios de piezas-temas asociadas al mito, situaciones cotidianas de implicación ritual como las enfermedades y la ingestión de alucinógenos, acercamientos al diseño de objetos, abordajes desde la semiótica, vínculo de objetos con situaciones sociales importantes para el grupo, entre otros aspectos.

Por su parte, como ya se apuntó, las aproximaciones desde Historia del Arte, la Estética y la Teoría del Arte en Cuba son escasas. Hay poca reflexión científica sobre el tema; carencia que, al parecer, se debe a cierto recelo por parte de los investigadores para asumir postulados sobre este particular. Al respecto apunta Alonso Lorea (2018, p. 2) que: "Hablar o escribir sobre arte cubano de la prehistoria, desde los espacios del arte, parece una rareza, una excentricidad o, cuanto menos, polemizar sobre algo que no interesa". Y continúa: "Para muchos estudiosos del arte cubano, esto es "incomprensible" y continúa siendo "muy problemático".

Desde estas ciencias se han priorizado otras líneas de investigación dejando poco espacio a los estudios estilísticos e iconográficos relacionados con esta etapa. Por lo general se trata de exámenes generales

o enfocados en determinados objetos, la mayoría de las veces recortados del contexto, por lo que resultan incompletos. Para los estudios de la teoría y la historia del arte caribeños es una necesidad indagar en nuestros orígenes y de este modo contribuir a la reconstrucción historiográfica de nuestro pasado. Ante tal realidad, es preciso retomar el debate con el propósito de incorporar de manera consciente la cultura material aborígen como parte importante del acervo artístico y expresión de la identidad regional.

Revisando la literatura, Anita Arroyo resulta la primera autora que aborda la temática aborígen desde la historia del arte de quien se tiene referencia. En su texto (Arroyo, 1943) dedica un capítulo a la cultura material durante el poblamiento aborígen donde destaca el proceso de elaboración en las distintas industrias cuestionando el atraso que injustamente se les atribuye y subraya la importancia de que parte de estos exponentes figuren en un Museo Nacional. En otro de sus textos, al referirse a las artes aplicadas, pondera las expresiones aborígenes como documentos históricos, verídicos y directos exponentes de la vida y de la cultura de un pueblo (Arroyo, 1949).

Haciendo un repaso en el Arte cubano, generalmente cuando el investigador posee formación como historiador del arte, el examen refiere aspectos de carácter estético-formal, e ignora la

⁴ Desde la arqueología caribeña varios estudios destacan por su adecuado manejo del contexto, el trabajo con muestras amplias, además de un uso más efectivo de la crónica, al adecuar los datos a los ámbitos específicos. Evalúan los bienes como símbolos de poder, *status*, medios para establecer alianzas y nexos sociales. Valoran asimismo la presencia de historias de vida en los objetos, lo cual realza su valor social. En esta línea destacan Oliver (2007, 2009) y Mol (2007, 2007b, 2010). También se connota la preeminencia del empleo de artefactos metálicos en Cuba y el ámbito antillano, en contextos jerarquizados y por figuras de élite. Muchos de estos objetos proceden de otros espacios tanto insulares como continentales, de ahí que responden a esquemas de interacción (Valcárcel y Rodríguez, 2005; Valcárcel y Martín-Torres, 2013). Los estudios iconográficos también resaltan. Samson y Waller (2010) brindan nuevas líneas de interpretación para las dentaduras en la iconografía precolombina. Ostapkowicz (2013) y Ostapkowicz y Newsom (2014), evalúan el empleo de materiales heterogéneos, locales y europeos en el complejo proceso de manufactura de importantes piezas procedentes del contexto y discuten la existencia de una artesanía especializada en La Española, aspecto ya advertido por Cassá (1974). En esta línea el trabajo de Knight (2020) evalúa a partir de un gran corpus de colgantes de las Antillas Mayores y las Bahamas una alta diversidad estilística lo que sugiere un pluralismo religioso previamente indocumentado en la región.

connotación de la obra como resultado del desarrollo humano y de circunstancias culturales particulares. Asimismo, se percibe el predominio de textos que se basan en una tipología de objeto o en una problemática concreta sin mostrar de manera íntegra otros aspectos que permitan la comprensión orgánica de los diferentes elementos ni hacer uso apropiado del arsenal teórico metodológico de esta ciencia. En el caso de Loló de la Torriente (1954), en *Estudio de las Artes plásticas en Cuba* ofrece valoraciones artísticas de las piezas aborígenes sin realizar un adecuado manejo del contexto de origen. En tanto Rosaura Vázquez (1978, 1980) emite juicios estéticos que pierden efectividad al no adecuar plenamente los elementos con las concepciones socioculturales, además de aplicar términos tales como cubismo y expresionismo a piezas del registro arqueológico.

Un valioso texto es el de Gerardo Mosquera (1983) quien se centra en la cultura material de los grupos pre-agroalfareros, que considera el más remoto pasado de la plástica cubana. El estudio estético de Niurka Fanego (1992) busca más apoyo del dato arqueológico. Es un material muy completo acerca de la escultura *aruaca* en Cuba que aporta interesantes valoraciones sobre el denominado arte aborígen en general, de ahí que resulta referencia significativa de cuyo análisis es posible extraer importantes consideraciones epistémicas. Varios trabajos de Esteban Maciques sistematizados en el texto *Idolillos colgantes de piedra en la cultura taína* (2018) se ubican en la línea de los análisis formales. Estudia las piezas desde su composición, aspecto importante para comprender los rasgos de los objetos, o agrupando sus partes, a partir de la idea ya manejada por Adolfo de Hostos (1923). Argumenta la necesidad de posteriores síntesis para una mejor comprensión, así como el necesario vínculo de los resultados con los rasgos de la cerámica. Asocia algunas piezas con entes mitológicos y sugiere su probable uso.

Los estudios de Yolanda Wood (2000, 2012, 2017) son fundamentales para la comprensión del Caribe pues parten del pasado aborígen como raíz cultural en la conformación del pensamiento visual caribeño. Destaca la importancia de este pasado común originario en el que se compartían cosmovisión, naturaleza y sociedad. Sostiene que uno de los retos fundamentales para la Historia del Arte regional es introducir estos saberes como parte del proceso histórico artístico del arte caribeño en su amplia diversidad y riqueza conceptuales y formales, lo cual supone asumir una perspectiva transdisciplinaria (Wood 2017, p. 228).

Desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oriente se ha venido desarrollando una línea de estudios iconográficos que se integra a la tradición de investigaciones arqueológicas iniciadas desde la propia fundación del centro a partir de la figura de Felipe Martínez Arango. Estas indagaciones parten del tipo de análisis aplicado al adorno corporal centrado en el área de Banes (Guzmán y Dávila, 2002), hasta llegar a la investigación doctoral sobre estas piezas a nivel de región oriental (Dávila, 2017). Se valora el objeto portable ornamental-ceremonial como una importante manifestación de la creatividad precolombina e integran los datos que aporta el contexto cultural, combinación de perspectivas que enriquece notablemente los análisis.

A modo de conclusión. Una apuesta por la mirada contrahistórica decolonial del pasado aborígen cubano mediante el concepto prácticas estéticas aborígenes

La propuesta del concepto prácticas estéticas aborígenes nace justamente del desmontaje de las coordenadas conceptuales que han determinado la desigual atención a los vestigios de los pueblos originarios cubanos en las disciplinas antes mencionadas. Ellas pueden resumirse en los siguientes elementos:

- La separación forma-función signada por la naturaleza formal del juicio estético en el discurso filosófico moderno y su distancia de fines prácticos, que desconoce esteticidad en la vida ordinaria, su constelación de objetos y relaciones utilitarios, y que fundamenta la distinción alto-bajo en términos culturales desde plataformas disciplinares sesgadas por el eurocentrismo.
- Consiguientemente, la condición de autonomía estética encarnada en el arte como institución independiente, con circuitos, objetos y agentes destinados a la contemplación y el disfrute por ojos y oídos, apoyada en teorías y conceptos normativos, así como en la cualidad de la obra de Arte como objeto exclusivo y único creado por la genialidad del artista.
- La idea del progreso como *continuum* lineal ascendente representado en su estadio superior por Occidente y su cultura de élite, de cuya óptica deriva la tendencia evolutiva y negacionista de los valores propios de otras culturas y pueblos a los que designan desde términos peyorativos centrados en la supuesta incompletitud de sus prácticas.

Como ha señalado Estela Ocampo: “suponer que existe en los objetos estéticos no europeos una concepción autónoma de las formas, una teorización acerca de métodos y materiales ‘artísticos’, es pecar de etnocentrismo” (Ocampo, 1985, p.69). Es por ello que, en su comprensión, es preciso acudir a otro tipo de plataforma que potencie a su vez, una lectura otra de tales muestras, testigos de culturas ya inexistentes *in situ*.

La concepción de práctica estética nos brinda esta posibilidad. Para determinar su naturaleza

no sería preciso retraerse a elementos tales como lo sagrado, lo ritual o la sobrevivencia existencial, como el común de los autores; ni siquiera tratar de explicar su hibridez y carencia de una autonomía de intencionalidades estéticas. Tal propuesta supondría estar parados sobre el mismo paradigma evolucionista que presupone un estadio preliminar e incompleto a estas sociedades, como si realmente hubieran desaparecido en el pasado y no quedaran muestras vivas y palpables en nuestra propia región, donde encontramos sociedades abigarradas (Zavaleta, 1986) con prácticas milenarias que han permanecido incólumes durante siglos.

Si concordamos que los atributos de preferencia de la esteticidad moderna no son más que una manera específica, contextual y eurocéntrica de pensar centrada en el arte y la belleza, acabémosla de dejar a un lado y asumamos la legitimidad de otras terminologías que dan cuenta de la presencia de relaciones estéticas en la vida cotidiana⁵.

Se considera que John Dewey fue un pionero de esta tendencia al mover la reflexión estética de los objetos, instituciones o relaciones específicas, al extenso y controvertido campo de la experiencia humana ordinaria. (Berleant, 2012). Al escribir sobre el tema, llama la atención sobre: “... la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia que son las obras de arte, y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios, que se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia” (Dewey, 2008, pp. 3-4).

Cualidades como atención, energía, ritmo, orden, movimiento, variedad, novedad, son propias de la vida humana y su relación con el medio,

⁵ La vida cotidiana como objeto de atención para las ciencias sociales es relativamente reciente pero ya acumula aportaciones imprescindibles en autores como Annes Heller, 1987; Michel de Certeau, 2000 y Henri Lefebvre 1972, entre otros. Sobre estética cotidiana se destacan: Tom Leddy (2005), Yuriko Saito (2005), Ossi Naukarinem (2014), Wolfgang Welsh (2021), Sherri Irving (2009), Kevin Melchionne (2017)

propicias para experimentar estéticamente la existencia. Podemos concordar con quienes afirman que Dewey no se ha liberado totalmente de cierto elitismo al separar los momentos realmente estéticos como algo excepcional dentro del resto de la cotidianidad (Saito, 2005), lo que no invalida el valor de su reconocimiento de la dimensión estética más allá del Arte.

Otro pilar indiscutible es el sociólogo norteamericano Erving Goffman quien al explicar la interacción cotidiana equipara el comportamiento de los individuos con juegos actorales de presentación y dramatización inconsciente, deteniéndose en expresiones faciales y conductas que funcionan en la comunicación como estrategias instintivas para presentar una imagen personal mejorada ante el grupo (Goffman, 2006). Sus investigaciones de campo en grupos de personas en la búsqueda de empleo pusieron al descubierto aspectos que abren el camino al desmontaje de la complejidad de las rutinas cotidianas.

Son varios los autores que se alinean en este campo recién desarrollado en el mundo académico. El cuerpo y su lugar en las rutinas cotidianas, la moda, las interrelaciones humanas de alegría y dolor, los rituales gastronómicos y su presentación visual y olfativa, la decoración del hogar y las prácticas de consumo, ..., son tratados con las herramientas teóricas de la Estética en vínculo con la semiótica, el análisis de discurso, la iconografía y los estudios de performance, entre otros.

En nuestra región, autoras como la mexicana Katia Mandoki (1994, *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*) y la argentina Marita Soto (*La puesta en escena de todos los días: prácticas estéticas de la vida cotidiana*, 2014) han investigado esta dimensión con amplio reconocimiento de sus aportaciones, ambas desde lo semiótico, aunque la primera de ellas con un alcance mucho mayor.

Mandoki abarca un campo más amplio y general a partir de su comprensión del intercambio estético en la comunicación cotidiana, con la consiguiente determinación de matrices de sensibilidad desde las que analiza temas varios como la formación de la identidad (Mandoki, 2007) el papel del diseño (Mandoki, 1994), la constitución del estado. (Mandoki, 2006), o las dinámicas retóricas en el entorno escolar. (Mandoki, 2007). Al respecto señala: ...lo que nos interesa explorar ... (es)... esa condición del ser vivo que consiste en estar abierto al mundo. No hay estesis sin vida, ni vida sin estesis. Se trata, pues, de la condición fundamental de todo ser viviente (Mandoki, 2006, p. 67).

Reconocer la dimensión estética expandida resulta coherente con las tendencias más actuales de la teoría que finalmente han aceptado la ubicuidad soterrada que siempre tuvo esta dimensión, enclaustrada por los modernos en la belleza o el espíritu, arrojando claridad sobre el modo en que funcionan las comunidades humanas desde su conformación como tal, adquiriendo, por supuesto, las especificidades de cada contexto.

Félix Guattari, al hablar de las sociedades sin escritura y sin estado, refiere a un paradigma protoestético, (Guattari, 1998, p. 188) en el que priman los agenciamientos territoriales de enunciación, que "...no constituyen una etapa histórica particular", ya que, "se encuentran supervivencias e incluso renacimientos activos en las sociedades capitalistas desarrolladas y se puede pensar que conservaran un peso significativo en las sociedades poscapitalistas..." (Guattari, 1998, p. 188).

Guattari va a reconocer una densidad en tales agenciamientos territoriales, - diversos modos de semiotización, sistemas de representación y prácticas multirreferenciales- diferentes de los que tipifican la modernidad en formas autónomas de saber y hacer. En la periferia espacial y temporal, y no en

una línea evolutiva como creyeron los modernos, los agenciamientos territoriales funcionan de otra manera. "...Los seres existentes se organizan según territorios que ellos delimitan y articulan con otros existentes y con flujos cósmicos. El territorio puede ser relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido dentro del cual un sujeto se siente 'una cosa'. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. Él es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos (Guattari y Rolnik, 2006, p. 323).

Mezclado con los demás componentes de la vida: atavíos, accesorios y cantos hermanaron o enfrentaron clanes y tropas desde el confín de los tiempos; maneras de vestir, de comer, de adorar a los dioses y de presentarse ante los demás en las que funcionaban sonidos, formas, colores, olores... Formas de gustar y repudiar cosas, lugares, personas y dioses hartos reconocidas por las investigaciones históricas,... dan cuenta de una práctica humana vital en la que los datos sensibles jugaban un papel significativo en la maraña de relaciones humanas.

Entonces, estas formas de semiotización e intercambio sensible funcionan desde la hibridez y no de manera atomizada. La no autonomía ha sido su condición milenaria, y así ha permanecido en los últimos siglos en una *cuasi* anónima convivencia con los derroteros del arte hacia su propia negación. Mas que de incompletitud o de atraso, la estética cotidiana nos habla de plenitud, multidimensionalidad y complejidad, aspectos que convocan, a su vez miradas múltiples y transdisciplinarias.

El concepto prácticas estéticas aborígenes es un término más completo que el de Arte aborígen o sus equivalentes, en tanto apela a una re-significación de lo estético reivindicando su presencia vital en

toda experiencia, prescindiendo de la separación, exclusividad y distancia de lo útil que supuso el término arte dentro del imaginario moderno. Al reconocer la condición estética de la propia actividad humana que lo crea, -misma que irradia esteticidad a los objetos y relaciones implicados en ella y no al contrario- asigna a tales objetos que han llegado hasta nosotros una densidad superior: la legítima condición de objetos estéticos y de testimonio histórico del período que los vio nacer.

Construir su contrahistoria decolonial precisa de articular saberes múltiples aún desconectados – Historia del Arte, Arqueología, Estética...– en una plataforma transdisciplinaria que permita releer nuestra etapa primigenia y ubicar en condición de legitimidad sus maneras y legados; complejizar la condición del objeto arqueológico y sus atributos formales, conectándolos con las funciones sociales originarias, ellas mismas estéticas por su condición sensible. Así, estaríamos legitimando este momento primero en el proceso de construcción de nuestra identidad, en el campo intelectual de la Historia del arte cubano, nunca más visto desde la incompletitud o el desperdicio de la experiencia. (Sousa, 2006, p. 23).

Referencias

- Alegría, R. (1980). *Cristóbal Colón y el Tesoro de los Indios de La Española*. Ed. Fundación García Arevalo.
- Alonso Lorea, J. R. (2018). *Pre-historia del arte cubano. El inconsciente y la espiritualidad inducida*. Edición EstudiosCulturales2003.
- Álvarez Conde, J. (1960). El arte precolombino en Cuba. *Revista de Arqueología y etnología*, (1), 105-128.
- Arrom, J. J. (1975). *Mitología y Artes prehispánicas de las Antillas*. Ed. Veintiuno S.A.

- Arroyo González, A. (1943). *Las artes industriales en Cuba. Su historia y evolución desde las culturas precolombinas hasta nuestros días*. Cultural S. A.
- Arroyo González, A. (1949). Las artes aplicadas. En J. Mañach (Dir.) *Cuadernos de la Universidad del Aire del circuito CMQ 9. Cursos de Verano Arte y Letras de nuestro tiempo* (pp. 9-18). Talleres Editorial LEX, 9-18.
- Augé, M. (1998). *Dios como objeto. Símbolos-cuerpos-materias-palabras*. (2a ed.). Ed. Gedisa, S.A.
- Aumont, J. (2010). *La estética hoy*. (2a ed.). Ed. Cátedra, Grupo Anaya S.A.
- Ballart, J. (2019). *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Ed. Ariel Patrimonio.
- Barros, B. (1924). *Origen y desarrollo de la pintura en Cuba*. Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras.
- Benjamín, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus.
- Benjamín, W. (2005). Sobre el concepto de historia. En *Obras completas*. Libro II V-2 (pp. 303-318) Abada
- Berleant, A. (2012). *Aesthetics beyond the Arts. New and Recent Essays*. Aldershot. Ashgate.
- Bermúdez, J. (1990). *De Gutenberg a Landaluze*. Editorial Letras Cubanas.
- Bovisio, M. A. (2013). El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 3, 1-10.
- Bovisio, M. A. y M. Penhos (Coord.) (2010). *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*. Encuentro Grupo Editor y Facultad de Humanidades.
- Cassá, R. (1974). *Los Taínos de La Española*. Ed. De la UASD.
- Celaya, M. y Godo, P. P. (2000). Lloro-lluvia: expresiones mítico-artísticas en la alfarería aborígen. *El Caribe Arqueológico*, (4), 70-84.
- Checa, Á. y Pérez, N. (2000). Representaciones plásticas de afecciones osteoarticulares en el arte taíno. *El Caribe Arqueológico*, (4), 59-63.
- Cirlot, L. (1988). *Las claves de las Vanguardias Artísticas en el siglo XX. Como identificarlas*. Editorial Ariel.
- Dacal, R. y Rivero de la Calle, M. (1976). *Arqueología aborígen de Cuba*. Ed. Gente Nueva.
- Dávila Abreu, B. (2017). *El objeto portable ornamental-ceremonial de los aborígenes agroalfareros del Oriente de Cuba*. Estudio estético. Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor en Ciencias sobre Arte. Cuba
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós
- Erjavec A. (2014). Arte y estética. Tres perspectivas recientes. *Criterios*, 67.
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. Casa de las Américas.
- Fanego, N. (1992). *La escultura aborígen aruaca de Cuba*. (Tesis de diploma inédita). Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba.
- Fleitas Monnar, M. T. (2019). *La pintura en Santiago de Cuba durante la Colonia*. Ediciones Santiago.
- García Arévalo, M. (1984). El murciélago en la mitología y el arte taíno. *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*, (19), 45-56.
- García Santana, A. (2008). *Las primeras villas de Cuba*. Ed. Polymita S.A.
- Godo Torres, P. P. (1990). *Arte y mitología de la rana*. (Documento inédito).
- Godo Torres, P. P. (2003). Arte aborígen de Cuba: una mirada desde la arqueología. *Catauro: Revista Cubana de Antropología*, (8), 125-143.
- Godo Torres, P. P. y Celaya, M. (1988). Expresiones mitológicas en los burenes de Cuba.

- Anuario de Arqueología*. (pp. 162-184). Ed. Academia.
- Goffman, E. (2006). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu editores.
- Guarch, J. M. (1994). *Yaguajay Yucayeque Turey*. Ed. Holguín y Publicigraf.
- Guarch, J. M. y Querejeta, A. (1992). *Mitología aborígen de Cuba (Deidades y Personajes)*. Ed. Publicigraf.
- Guarch, J. M. y Querejeta, A. (1993). *Los Cemíes olvidados*. Ed. Publicigraf.
- Guattari, F. (1998). El Nuevo paradigma estético. En D. Fried Schnitman (Ed), *Nuevos paradigmas, Cultura y subjetividad* (pp. 185-212). Paidós
- Guattari F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños.
- Gutiérrez Calvache, D. y J. B. González Tendero (2016). *Arte rupestre de Cuba. Desafíos conceptuales*. Aspha Ediciones
- Guzmán Vilar, L. y B. Dávila Abreu. (2002). *El adorno corporal aborígen reportado en el área arqueológica de Banes*. (Tesis de diploma inédita). Facultad de Humanidades, Universidad de Oriente, Cuba.
- Heller, Á. (1987). *Sociología de la vida cotidiana*. Ediciones Península
- Herrera Fritot, R. (1952). Arquetipos zoomorfos en las Antillas Mayores. *Revista de Arqueología y Etnología*, (15-16), 215-226.
- Hostos, A. de (1923). Anthropomorphic Carvings from the Greater Antilles. En *American Anthropologist currently* (pp. 525-558) American Anthropological Association,
- Jardines J. E. y Calvera, J. (1997). Estudio técnico – estilístico de objetos de carácter superestructural de los grupos aborígenes agroceramistas de las Antillas. *El Caribe Arqueológico* (2), 50-63.
- Jiménez-Blanco, M. D. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*. Ed. Cátedra, Grupo Anaya S.A.
- Juan, A. de (1968). *Introducción a Cuba: Las artes plásticas*. Instituto cubano del Libro.
- Juan, A. de (1985). *Pintura y grabado coloniales cubanas*. Editorial Pueblo y Educación.
- Knight, V. J. (2020). *Caribbean figure pendants: style and subject matter. Anthropomorphic figure pendants of the late Ceramic Age in the Greater Antilles*. Sidestone Press Academics
- Lander, E. (Comp.) (2000). Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 4-23) CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. URL:<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>
- Las Casas, B. de (1992). *Historia de las Indias. (tomos I-II)*. Ed. Fondo de Cultura Económica, UNAM.
- Leddy, T. (2005). The nature of everyday aesthetics. En LiGht, A. y SMith, J. (Eds.). *The Aesthetics of Everyday Life*, (pp. 3-22) Columbia University Press.
- Lefebvre, H. (1972). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Alianza
- Maciques Sánchez, E. (2018). *Idolillos colgantes de piedra en la cultura taína* (Cuba). Edición EstudiosCulturales2003.es
- Mandoki, K. (1994). *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. Editorial Grijalbo.
- Mandoki, K. (2006). *Prosaica I. Estética cotidiana y juegos de cultura*. Siglo XXI editores.
- Mandoki, K. (2007). *Prosaica II. Prácticas estéticas e identidades sociales*. Siglo XXI Editores.
- Mañach, J. (1925). *La pintura en Cuba*. Publicación de la Biblioteca del Club Cubano de Bellas Artes.
- Marker, Ch. y A. Resnais (Direct.) (1953). *Les statues meurent aussi*. Présence Africaine, Tradié Cinéma.
- McEwan, C. (2008). Colecciones caribeñas: culturas curiosas y culturas de curiosidades. En

- El Caribe precolombino. Fray Ramón Pané y el universo taíno.* (pp. 223-245). Ed. Ministerio de Cultura, Museu Barbier-Mueller, Fundación Caixa Galicia.
- Melchioni, K. (2017). Definition of Everyday Aesthetics. *KEPES*, 14 (16), 175-183
- Micheli, M. de (2004). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Editorial Félix Varela.
- Mol, A. (2007). Universos socio-cósmicos en colisión: descripciones etnohistóricas de situaciones de intercambio en las Antillas Mayores durante el período de protocontacto. *El Caribe Arqueológico*, (10), 13-23.
- Mol, A. (2007b). *Costly Giving, Giving Guaízas Towards an organic model of the exchange of social valuables in the Late Ceramic Age Caribbean*. (Thesis to obtain the degree of Master of Philosophy in Archaeology – Religion and Society in Native America). Faculty of Archaeology, Leiden University.
- Mol, A. (2010). Something for nothing: exploring the importance of strong reciprocity in the greater Caribbean. *Journal of Caribbean Archaeology. Special Publication*, (3), 76-92.
- Morales Patiño, O. (1942). *Las olivas sonoras en México y en Cuba*. *Antropología*, (2). Contribución del Grupo Guamá.
- Mosquera, G. (1983). *Exploración en la plástica cubana*. Colección Espiral.
- Naukkarinem, O. (2014). Variaciones de artificación. *Criterios*, 56, 935-956.
- Ocampo, E. (1985). *Apolo y la máscara. La Estética Occidental Frente a las Prácticas Artísticas de Otras Culturas*. Ed. Icaria.
- Ocampo, E. (2011). *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*. Ed. Alianza S.A
- Oliver, J. (2007). Estudio acerca del significado y funciones de los aros líticos, piedras en codos y trigonolitos de Puerto Rico y La Española. *El Caribe Arqueológico*, (10), 43-68.
- Oliver, J. (2009). *Caciques and Cemí Idols*. The University of Alabama Press, Tuscaloosa.
- Ortega Pereyra, O. (1994). Proceso de diseño de los cemíes indocubanos. *Estudios Arqueológicos. Compilación de temas 1990*. (pp. 46-58). Ed. Academia.
- Ostapkowicz, J. (2013). Made... With Admirable Artististry: The Context, Manufacture and History of a Taíno Belt. *The Antiquaries Journal*, (93), 287-317.
- Ostapkowicz, J. y Newsom, L. (2014). Dioses... decorados con la aguja del bordador; los materiales, la confección y el significado de un relicario taíno de algodón. En *El Zemí de algodón taíno*. (pp. 131-179). Ed. Academia Dominicana de la Historia.
- Pané, R. (1990). *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. (Versión con notas, mapas y apéndices por José Juan Arrom). Ed. Ciencias Sociales.
- Pérez Cisneros, G. (1959). *Características de la evolución de la pintura en Cuba*. Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación.
- Ranciere, J. (2002). ¿Existe una estética deleuzeana? En: Alliez, E. (Ed.). *Gilles Deleuze. Una vida filosófica* (pp. 205-211) Euphorion.
- Ranciere, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museo de arte Contemporáneo. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ranciere J. (2014). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Manantial.
- Reca, M. M. (2015). Representación, polisemia y museos. Una exploración semiótica para el análisis de los procesos de significación. *Museología e Interdisciplinaridad*, 4(7), 17-29.
- Rigol, J. (1982). *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba (de los orígenes hasta 1927)*. Editorial Letras Cubanas.
- Rivero Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.

- Rodríguez Arce, C. (2000). Apuntes sobre la figura del murciélago en la iconografía prehispánica de Cuba. *El Caribe Arqueológico*, (4), 94-99.
- Saito, Y. (2005). The Aesthetics of Weather. En: LiGht, A. y SMith, J. M. (Eds.). *The Aesthetics of Everyday Life*, (pp. 156-176). Columbia University Press.
- Sampedro, R. y Baena, G. (1988). Comentarios sobre las investigaciones de los procesos socioeconómicos y superestructura en las comunidades agroalfareras de Cuba. *Anuario de Arqueología*, 185-193.
- Samson A. V. M. y Waller, P. M. (2010). Not Growling but Smiling: New Interpretations of the Bared-Teeth Motif in the Pre-Columbian Caribbean. *Current Anthropology*, 51(3), 425-433.
- Sarriugarte Gómez, I. (2009). De la Vanguardia a la Posmodernidad: cambios conceptuales en torno al arte primitivo. *Razón y Palabra*, 14, 70, 1-10
- Sherri, I. (2009). Aesthetics of the Everyday. En: DavieS, Stephen et ál. *A Companion to Aesthetics*, (pp. 136-139). 2.a ed. Wiley Blackwell
- Soto, M. (2014). *La puesta en escena de todos los días: prácticas estéticas de la vida cotidiana*. Eudeba.
- Sousa Santos, B. (2006). *Conocer desde el sur. Para una cultura política emancipatoria*. Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias sociales. UNMSM. Programa de estudios sobre democracia y transformación global
- Torres Etayo, D. (2015). *Contribución al estudio de los Bateyes aborígenes del extremo oriental como patrimonio cultural de Cuba*. (Tesis de doctorado inédita). Universidad de La Habana, Cuba.
- Torriente, L. de la (1954). *Estudio de las Artes plásticas en Cuba*. Impresiones Ucar García.
- Valcárcel, R. (1994). Olivas grabadas: caracoles del arte aborigen en Cuba. *MUSEOLógicas*, 2(2/3), 115-131.
- Valcárcel, R. (1999). Banes Precolombino. Jerarquía y sociedad. *El Caribe Arqueológico*, (3), 84-94.
- Valcárcel, R. (2001). Rostros Precolombinos. *Ámbito*. Revista cultural del periódico Ahora, (120), 19-23.
- Valcárcel, R. (2002). *Banes Precolombino. La ocupación agricultora*. Ed. Holguín.
- Valcárcel, R. y Martinón-Torres, M. (2013). Metals in the indigenous societies of the insular caribbean. En *The Oxford Handbook of Caribbean Archaeology*. Oxford University Press.
- Valcárcel, R. y Rodríguez, C. (2005). El Chorro de Maíta. Social Inequality and Mortuary Space. En Curet, L. A., Lee, S. y La Rosa, G. (eds.), *Dialogues in Cuban Archaeology*. The University of Alabama Press.
- Vázquez, R. (1978). Comunicación estética con nuestros aborígenes. (Tesis de diploma inédita). Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, Cuba.
- Vázquez, R. (1980). Tres ídolos, ensayo acerca del arte aborigen cubano. En Cuba Arqueológica (tomo II, pp. 187-196). Ed. Oriente.
- Wood, Y. (2000). *Las artes plásticas en el Caribe: praxis y contextos*. Editorial Félix Varela.
- Wood, Y. (2012). *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. Ed. CLACSO.
- Wood, Y. (2017). *Caribe: universo visual*. Editorial Félix Varela.
- Welsh, W (2021). *Aesthetics beyond Aesthetics*. Henan University Press.
- Zavaleta, R. (1986). *Lo nacional-popular en Bolivia*. Siglo XXI editores.