

SUMARIO

Remo Bodei
De las formas a la belleza vaga
Pág. 3

María Alba Bovisio
Lo real en el arte prehispánico
Pág. 17

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 18
DICIEMBRE 2011
ISSN 1668-7132

**DE LAS FORMAS
A LA BELLEZA VAGA**

REMO BODEI

traducido del italiano por
SERGIO SÁNCHEZ

De las formas a la belleza vaga*

Remo Bodei (University of California)

*Traducido del italiano por Sergio Sánchez
(Universidad Nacional de Córdoba)*

Resumen

Si a partir de Pitágoras la belleza estuvo signada por las ideas de armonía, simetría, proporción –que encontramos aún hoy en la métrica de la poesía y en la música–, y lo sensible y lo inteligible de traducen recíprocamente, con Platón la belleza absoluta sólo puede ser captada por la mente. Ambos paradigmas de belleza entran en crisis en el cambio de los siglos XVI y XVII, cuando el gusto, como sentido subjetivo, sustituye la concepción de lo bello calculable del arte. Es cuando se produce el giro de lo bello, bueno y verdadero, a la relación de la belleza con el tiempo y la eternidad. Lo bello se aleja de lo sensible, pero para conservar su quintaesencia y su perdurabilidad, garantizada por las formas que desafían el devenir. Con Baumgarten, la estética será reconducida a la sensación. El conocimiento estético es aquél de la belleza “vaga”, no definible, y mudable, ya que es móvil, sin sacrificar su propia forma. El concepto “vago” ha perdido actualidad, aunque la opción sea, para muchos artistas, la de servirse de técnicas de lo indeterminado. ¿El componente sensible y emocional de esta belleza conduce a una forma específica de conocimiento? La belleza es también conocimiento: nos conduce a lo inefable, que no es sino la coincidencia con “lugares comunes”

* Conferencia pronunciada, el 29 de agosto de 2011, en el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de San Martín/TAREA, en el marco de actividades del Programa de Historia de las Ideas en la Argentina.

Palabras clave

Forma– Belleza absoluta –Simetría– Sensibilidad– Belleza vaga

From the Forms to the Vague Beauty

Translated from the Italian by Sergio Sánchez

Abstract

If from Pitagoras and on, beauty was marked by the ideas of harmony, symmetry, proportion -which we still find in poetry's metrics and in music- and the sensible and the intelligible translate one another, with Plato, absolute beauty can only be apprehended by the mind. Both beauty paradigms break into crisis between the XVI and the XVII centuries when taste, as a subjective sense, substitutes the conception of calculable beauty in art. That is when there is a turn from the beautiful, good and true to the relation between beauty and time and eternity. Beauty moves away from the sensible, but to conserve its quintessence and its durability, guaranteed by those forms which defies becoming. With Baumgarten, aesthetics are reconducted to sensation. Aesthetical knowledge is the knowledge of 'vague', non-definible, changing beauty, for it is mobile without sacrificing its own form. The concept of 'vague' has lost currency, although the option is, for many artists, to use techniques of the indetermined. Does the sensible and emotional component of this beauty lead to a specific kind of knowledge? Beauty is also knowledge: it leads us to the ineffable, that is nothing but a coincidence with "common places".

Keywords

Form– Absolute Beauty –Symmetry– Sensibility– Vague Beauty

1

En el Palacio comunal de Urbino, una lastra de mármol del siglo XV indica las medidas cósmicas: segmentos cuya longitud representa la distancia entre los planetas de nuestro sistema solar y, a la vez, la de las cuerdas que forman las notas de la escala musical. El sentido de este bajorrelieve, colocado simbólicamente en el centro de la vida asociada, es el de que la ciudad debe inspirarse en las proporciones, en las armonías y en la belleza del universo, y que las comunidades humanas, insertas en el cosmos, deben ajustarse a su orden, imitando sus movimientos cíclicos y regulares.

Kosmos significa inicialmente el “cosmético” de las mujeres; más tarde pasa a ser “bello”, así como *mundus* en latín quiere decir “limpio”, “puro”, “ordenado”, antes de designar al universo. Ambos términos remiten a algo caracterizado por el orden, por la mensurabilidad y la armonía de las partes respecto del todo. En el mundo antiguo, la belleza concernía en primer lugar a la naturaleza y sólo en segundo término al arte.

De todos modos, a nosotros nos resulta difícil asociar la idea de “bello” con la de calculabilidad (estamos habituados a la “agonía y el éxtasis” del artista), pero basta recordar, todavía hoy, la métrica en la poesía o la música, para comprender a qué me refiero. O bien recordar cómo en la escultura griega, por ejemplo, la distancia entre la inserción de los cabellos y la punta del mentón masculino debía ser

equivalente a un décimo de toda la altura del cuerpo. Junto al orden y la medida, la armonía (que inicialmente designaba al arte de colocar el enchapado de madera a los barcos), la simetría y la proporción constituyen la esencia de lo “bello”.

En efecto, a partir de Pitágoras y por largo tiempo, la idea de lo bello ha estado signada por las ideas de armonía, simetría, proporción y calculabilidad. Pitágoras establece un “pacto fenomenológico” en la traducibilidad absoluta de lo sensible a lo inteligible y viceversa (dos triángulos que tiene un lado común, bisectrices, segmentos de las cuerdas do-mi-la). Belleza y conocimiento son inescindibles. Trinidad metafísica de verdadero, bueno, bello.

Sin embargo, con Platón la belleza absoluta sólo puede ser captada por la mente¹: quien se contenta con creer en la existencia de las cosas bellas particulares, sensiblemente percibidas, pero no cree en la belleza en cuanto tal, es como si viviese un sueño.² La belleza en sí está en otra parte. La de este mundo sólo nos recuerda la “verdadera belleza”, valor absoluto y suprema alegría para los hombres que son capaces de comprenderla: “En la vida, el momento más digno de ser vivido es aquel en que el hombre contempla lo bello en sí”, la belleza más alta, que “está en contacto con la verdad”. Para alcanzarla, es preciso subir la “escala de la belleza”, que conduce de lo corpóreo a lo incorpóreo y de lo sensible a lo inteligible. Al final, el alma alcanza la “llanura de la verdad”, donde encuentra la “realidad que realmente es, sin color, sin figura, intangible, que puede ser contemplada sólo por el piloto del alma, por el intelecto”.³

¹ Cf., Platón, *Fedón*, 65 y 75 D.

² Cf., Platón, *República*, 476 C.

³ Cf., respectivamente, Platón: *Fedro*, 249 E; *Banquete*, 211 D; 212 A; 209 E-212 B; *Fedro*, 249 D - 251 B, 248 B, 247 C.

Los modelos pitagórico y platónico de belleza entran en crisis substancialmente hacia fines del siglo XVI e inicios del siglo XVII. Cuando el gusto como sentido interno, subjetivo –sentido del contacto íntimo– sustituye la concepción de la belleza objetiva y calculable del arte, se va en dirección de la idea de lo objetivamente imponderable, tanto para el destinatario del arte y de lo bello, como para su creador.

Ha sido recién con el Barroco que se ha afirmado definitivamente el principio según el cual lo bello no posee una naturaleza exactamente calculable y no está determinado tanto por los sentidos públicos de la exactitud mensurable (la vista y el oído), como por un elemento imponderable, por un “no sé qué”, asimilable al sentido del “gusto”; algo que posee, por tanto, al menos en parte, una naturaleza subjetiva y privada, educable según determinados *standards*. Se afirma definitivamente la idea de que la belleza y el arte no tienen que ver con elementos de calculabilidad ni de medida ni, por tanto, con sentidos nobles como la vista y el oído, que permiten medir exactamente las cosas, sino con un término que ha entrado en el lenguaje común con otro sentido: el gusto – paladar lengua, *saber sabor* como se dice en español aproximando los dos términos –; algo que, al menos en parte, tiene un valor subjetivo. En consecuencia, a lo bello y a la poesía, al arte en general, no hay un acceso inmediato sino un acceso que pasa a través de la educación del gusto y que con el nacimiento de los museos encuentra una suerte de *standard* oficial para juzgar lo que es bello y lo que es feo. Y, naturalmente, los museos no son el verdadero metro, incluso por el hecho de que están dedicados siempre, como ciertos premios Oscar, a la memoria y llegan cuando los artistas están muertos.

2

Lo bello se aleja de lo sensible, de Platón y Plotino al neoplatonismo florentino del Renacimiento y el Shakespeare de los *Sonnets*, donde

aparece una sugestiva similitud que tiene como protagonista al olfato, pero que enmascara a otros dos personajes: el tiempo y la eternidad. Las flores estivales –dice– pierden pronto la fragancia y la belleza. Y sin embargo, si las sometemos a un proceso de destilación, el perfume que se obtiene, vertido en un frasco y sellado, se conserva para siempre. Leamos el quinto soneto:

*Then, were not summer's distillation left,
A liquid prisoner pent in walls of glass,
Beauty's effect with beauty were bereft,
Nor it nor no remembrance what it was:
But flowers distill'd though they with winter meet,
Leese but their show; their substance still lives sweet.*

Si no permaneciese la esencia del verano,
Líquida prisionera encerrada entre muros de cristal,
El efecto de la belleza con la belleza misma se perdería,
Ni ella ni su recuerdo permanecerían.
Pero las flores destiladas, aunque las sorprende el invierno,
Sólo pierden la apariencia; pues dulce su substancia perdura.⁴

Y el soneto siguiente:

*Then let not winter's ragged hand deface
In thee thy summer, ere thou be distill'd:
Make sweet some vial; treasure thou some place
With beauty's treasure, ere it be self-kill'd.*

No dejes entonces a la árida mano del invierno
Corromper tu verano en tí antes de que sea destilado:

⁴ William Shakespeare, *The Complete Sonnets and Poems*, edited by Collin Burrow, Oxford, Oxford University Press, 2002, Sonnet 5, vv. 9-14.

Perfuma un frasco, guárdalo en algún sitio

Con el tesoro de la belleza antes de que ésta a sí misma se aniquile.⁵

Incluso el tiempo, como la fragancia de las flores está destinado a auto-destruirse y a morir. Sólo permanece la eternidad, que, extrayéndole su esencia al tiempo de la vida humana lo detiene en la ampolla de las ideas, intensificando y haciendo inmortales en la belleza las fugaces sensaciones. Según el recurrente canon neoplatónico, la firme realidad de las formas desafía así al devenir y vuelve durable la caducidad de la belleza, salvada y custodiada por la poesía en un cofre de palabras.

Será Baumgarten quien, como se sabe, entre 1735 y 1750, reconducirá la estética, incluso etimológicamente, a la sensación (*aisthesis*). Distinguirá el conocimiento estético, claro pero no distinto, del conocimiento lógico (claro y distinto), retomando con ello una intuición de Leibniz sobre el conocimiento y (para Baumgarten) sobre la belleza “vaga”. Entre paréntesis: el término “vago” deriva de la confluencia del latín *vacuus*, vacío, con *vagus*, “vagabundo”, “lo que se mueve”, e indica, en general, lo que es irreductible al análisis, difícilmente clasificable e indeterminado.

Pero los términos italianos *vago* y *vaghezza* son sinónimos también de bello y de belleza, en particular de una belleza no exactamente definible y que cambia de lugar o de tiempo. Se lo puede constatar de la manera más clara a través del *incipit* del poema de *Le ricordanze* de Giacomo Leopardi: “*Vaghe stelle dell’Orsa...*” (Vagas estrellas de la Osa...), donde la belleza justamente es móvil, sin perder empero la propia forma, al igual que la constelación de la Osa, que se desplaza en el firmamento permaneciendo siempre igual a sí misma. Confundiéndose con los conceptos de *claroscuro* y de *esfumado*, el término

⁵ *Ibid.*, Sonnet 6, vv. 1-4.

pasa al ámbito literario y al ámbito musical, donde termina por predominar, siendo la música, por un lado, imposible de expresar en conceptos (quizás porque hay demasiado que decir), por otro, un arte que se desarrolla en el tiempo y, por tanto, no puede ser estabilizado en imágenes fijas, como sucede en la pintura y en la escultura.

La “vaga belleza” es, entonces, “móvil” en el sentido de que se capta su movimiento, pero no los detalles. Leibniz la parangona a una rueda dentada que gira: no se ve cada diente de la rueda, sino que se ve una especie de iridiscente aureola en torno de ella.

El concepto de “vago” ha perdido hoy en gran parte su actualidad, en el sentido de que casi ninguna estética, poética o práctica artística se remite a él ni en él se inspira. No tenemos ningún equivalente de Chateaubriand en literatura, ni de Turner en pintura, ni de Debussy en música; nadie pronto a proclamar sus principios (incluso porque sus lecciones han sido asimiladas en sus respectivos campos artísticos). La inflación de obras y estilos que caracteriza al mundo contemporáneo hace que existan, sin embargo, escritores, pintores, músicos o directores de cine que se sirven esporádicamente de técnicas de lo indeterminado (matices, pianissimo, disolvencias), aunque sin teorizarlas de manera explícita. Por otra parte, la idea de “vago” puede adquirir hoy nuevamente interés, dado que representa una etapa significativa de la disolución de los conceptos clásicos que han caracterizado al mainstream o “Gran Teoría” de la estética, a saber, la degradación de la forma precisa, de la armonía visible y de la calculabilidad de lo bello.

El error, el vagar, el perderse y naufragar son rasgos distintivos de la cambiante fisonomía de la belleza y de lo indefinido, es la belleza en

cuanto nómada vagar de la indistinción.

En efecto, los sentidos constituyen vías de acceso a la realidad, canales de comunicación entre lo interno y lo externo, a menudo subutilizados y no suficientemente educados (sin llegar al virtuosismo del pintor para la vista, del músico para el oído o del *sommellier* para el olfato y el gusto). Se trata de ventanas estrechas abiertas al mundo, recortadas literalmente a la medida del hombre, dentro de las cuales la realidad se manifiesta en su presencia a través de la percepción..

3

Pero lo sensible y las emociones que eventualmente lo acompañan ¿conducen a una forma específica de conocimiento y bastan para explicar la belleza? ¿Quién no ha experimentado una emoción profunda oyendo música, mirando un cuadro o asistiendo a la representación de una tragedia, un sentimiento de intensa conmoción, de alegría explosiva o de oprimiente melancolía, como si hubiesen sido pulsadas y vibrasen en uno las cuerdas más profundas del alma? Frente a semejantes tumultos emotivos, Adorno ha podido sostener que “la capacidad de estremecer” define la actitud espontánea frente a la belleza, “como si la piel de gallina fuese la primera imagen estética”.

La percepción de la belleza ¿se reduce entonces a un estremecimiento, una turbación o conmoción de las facultades mentales? Se ha debatido largamente (y se discute mucho todavía,

especialmente en el ámbito anglo-sajón) para establecer si la experiencia estética depende de factores emotivos o cognitivos, esto es, si el arte transmite una particular forma de conocimiento o si nos provoca sólo una conmoción emotiva. Es cierto que la poesía y el arte en general constituyen la “lengua de los afectos”, pero una y otro – como muestra la música de manera eminente y la arquitectura, que ha sido definida “música petrificada” – pueden conjugar también el máximo de rigor formal, directamente matemático, con el máximo de *pathos* y de vagedad. O sea: podemos encontrar en ellos el máximo de racionalidad y el máximo de *pathos*.

La belleza es también conocimiento: remite a la realidad, por decir así, ampliándola todo lo posible. Pero, ¿nos lleva a la “cosa misma”? Yo sostengo, de manera aparentemente paradójal, que la belleza nos conduce a lo inefable y que lo inefable coincide con los “lugares comunes”.

El lenguaje de la belleza es inefable, no porque sea incapaz de expresar algo (más bien vale lo contrario), sino porque dice demasiado, porque sus reservas de sentido resultan inagotables; tanto es así, que una poesía se puede leer infinitas veces, un cuadro se puede observar a menudo y una música se puede oír repetidamente encontrando en cada caso siempre aspectos antes no captados, pero que estaban ya virtualmente contenidos allí.

En este sentido, la expresión “un cierto no sé qué” –ridiculizada por el abuso y por nuestros recuerdos escolares– tiene su justificación: indica todo lo que infinitamente hay para decir. Por lo demás, es una expresión que ha conocido días mejores. Viene de San Agustín, *nescio quid*, y se vuelve el *non so che* introducido por Petrarca, gran ad-

mirador de San Agustín en nuestra cultura.

El “no sé qué” es importante porque pone el acento precisamente en el elemento de incalculabilidad de la obra de arte, exige un elemento no programable como anticipación de creatividad. Lo bello, tanto en la naturaleza como en el arte, se presenta como algo enigmático, esquivo, que se debe perseguir. *Et quid amabo nisi quod aenigma est?* (¿Y qué voy a amar si no es el enigma?), escribía De Chirico al pie de sus cuadros entre 1908 y 1911). Es también por esto que la sensibilidad moderna ha mirado con interés lo no finito, eso indeterminado a que me refería antes. En la estética clásica, la *Pietà Rondanini* de Michelangelo no habría tenido ningún eco.

Lo inefable tiene también una explicación filosófica que ha sido profundizada por Spinoza y por Hegel, a través de ejemplos matemáticos: los de las desigualdades entre dos círculos circunscriptos y concéntricos, y los del *Pi* griego o de la fracción 22/7. Esta última tiene en sí, concentrado, un infinito actual, como dicen los matemáticos, que si debiera ser desarrollada, demandaría que se estuviese toda la vida escribiendo cifras periódicas, una tras otra, sin terminar jamás. En la fracción tengo concentrado este infinito potencial en algo absolutamente perspicuo: lo veo. La percepción de un aspecto o de un evento de la naturaleza y la obra de arte particular en cuanto expresión sensible de la belleza, encierran en poquísimo espacio esa densidad de significados que en el lenguaje común no lograríamos alcanzar jamás.

Y esto porque la belleza expresa “lugares comunes”, que no son banales, sino que son esos lugares ideales análogos en la realidad a las plazas, a los mercados, al ágora, a esos sitios en los que los individuos se encuentran para expresar las experiencias más altas y más intensas de sus vidas: el dolor, la muerte, el amor; esas experiencias que son

difíciles de expresar, y frente a las cuales la mayor parte de las personas no es capaz de pronunciar nada, salvo gemidos, exclamaciones: discursos banales, justamente. Se puede decir que les falta, como a los perros, sólo la palabra. El artista es en cambio aquél que expresa acabadamente estas experiencias comunes y logra hacerlas resonar en los otros o consigue hacer que todos reencuentren en ellas una prolongación de algo que sienten.

Es preciso rechazar la ilusión de que, de la belleza o de la fealdad, existan definiciones preliminares, simples y unívocas, casi como si se tratara de formas inmóviles, monolíticas, de cristal, perfectamente determinadas y fuera del tiempo, o cánones absolutos, que se imponen automática y perfectamente a la percepción y al gusto. Se trata, por el contrario, de nociones complejas y estratificadas, pertenecientes a registros simbólicos y culturales no del todo homogéneos, reflejos grandiosos de dramas y deseos que han agitado a los hombres y mujeres de todos los tiempos. ¿Hemos de rendirnos y atenernos, pues, al proverbio vulgar, según el cual “no es bello lo que es bello, es bello lo que place”? No, si nos damos cuenta de que el concepto de bello es complejo, pero posee un núcleo consistente y reconocible, si se hacen las debidas distinciones.

4

La belleza usa por tanto las formas expresivas paradójales porque, por un don, potencia la realidad, esto es, nos da los significados concentrados de la experiencia; por otro lado, la debilita en el sentido de que no nos muestra, como se dice, la vida verdadera, sino algo diferente. Así, si Heráclito afirma que todos los que sueñan participan de un mundo común, mientras que quienes duermen viven cada cual en un universo privado, la belleza constituye un paradójal mundo interme-

dio, en el que la dimensión pública y la privada, el lenguaje de la razón y el de las pasiones no constituyen por tanto, ni un simple espejamiento de la “realidad”, ni es el fruto de la imaginación arbitraria. Se sitúan en un “tercer reino”, intermedio entre el presunto reino “real” reflejado por la conciencia (entendida como hiper-realidad lógico-perceptiva de él) y los reinos igualmente improbables, producidos por partogénesis, de una fantasía que crea de la nada. Nos viene a la mente lo que el cardenal d’Este dijo a Ludovico Ariosto cuando leyó el *Orlando furioso*: “*Messer Ludovico, da dove avete tratto tutte queste corbellerie?*” (¿Micer Ludovico, ¿de dónde ha sacado todas estas ocurrencias?)

Es posible entender el territorio de la belleza como *atopía*, lugar inclasificable, que no pertenece ni al dominio de la realidad absoluta, ni al que es su opuesto especular, el de la *utopía*, de lo no existente por definición, propio de la fantasía desbocada. Este lugar se coloca en espacios y tiempos imaginarios, nos transporta a la que Yves Bonnefoy, citando a Plotino, ha llamado una patria desconocida, nos hace volver a una casa que reconocemos como propia, pero que a la vez hemos ignorado a menudo. O bien, como dice el pintor-soldado Michel Kraus en *Quai de brume*: “Pinto las cosas ocultas tras las cosas”, o bien, según los versos de Jaufré Rudel: “*Mon coeur n’a de joie d’aucun amour/Sinon de celui que n’a jamais vécu*” (Mi corazón no tiene la alegría de ningún amor,/ salvo de aquel que no vivió jamás”), o como aquello de lo que habla Goethe en el *Faust*: “lo que poseo lo veo distante y lo que desaparece se me vuelve realidad”.

Entre paréntesis, de Goethe nos llega también una preciosa indicación sobre la función de la belleza, que consiste en hacer más habitable el mundo. La naturaleza, entendida por Goethe como proyectualidad o creatividad, se vuelve el modelo en el que inspirarse, el puente ideal que conecta el arte a la cultura. Frente a la fealdad de las perife-

rias y al anonimato de los no lugares, la belleza vuelve a ser, no un lujo o una vacación, sino una necesidad apremiante.

Por tanto, definiría el espacio de la belleza como un *entre* entre la realidad y la fantasía, entre el conocimiento ontológico y su paradójal potenciamiento. Me serviría para tal fin del sentido que posee el término en el francés, donde quiere decir “entre”, pero también “dentro”. En esta perspectiva, la belleza entra dentro del mundo de los significados, produce corto circuitos, hace ver lo que antes no se percibe. Y todo esto en un “entretenimiento infinito”, desprovisto de la pretensión de agotar el mundo del sentido porque la riqueza inagotable de la percepción se lo impide (Sartre).

¿Hay aquí el riesgo de que se atenúe y vuelva incierta la línea de demarcación que debería separar lo imaginario de lo real, por lo que tal vez lo imaginario tiende a valer más que lo real? Con el incremento del consumo de literatura (en forma de libro, pero también de cine y televisión) vivimos ciertamente por delegación (*per procura*), historias narradas por otros y pobladas de personajes que se nos vuelven familiares. Si nos sumergimos completamente en ellas, podemos entrar – como en el *Quijote*– en el mundo de locura.

No hay ningún remedio. Es preciso aprender, como los pianistas, al tocar con la izquierda, en clave de fa, el acompañamiento poético de los posibles y con la derecha, en clave de sol, las melodías continuas de la realidad lógica y perceptiva. Toda separación de las dos secuencias ofrece una vida manca. En la belleza, el principio de realidad se conjuga con el de irrealidad, lo real con lo posible.

LO REAL EN EL ARTE PREHISPÁNICO

MARÍA ALBA BOVISIO

Lo real en el arte prehispánico*

María Alba Bovisio

(Universidad de Buenos Aires/Universidad Nacional de San Martín)

Resumen

En el presente texto se discute el supuesto de la “imagen reflejo” que implica la interpretación de las imágenes prehispánicas en términos de “representaciones realistas” fundadas en una relación mimética entre el icono y lo representado. Apelando a obras de la historia del arte en las que, además de las imágenes, se cuenta con otro tipo de fuentes –fundamentalmente escritas– se intenta demostrar el absurdo que se juega detrás de este supuesto, que parece naturalizarse frente a imágenes que no pueden ser examinadas a la luz de fuentes escritas. Los casos analizados se refieren a interpretaciones somáticas en torno a dos temáticas: las patologías físicas y el cuerpo muerto. En relación con la primera, se confrontan mosaicos bizantinos (siglos V-VI), esculturas olmecas (siglos X-II a.C.), ceramios mochicas (siglos VI-VIII); en relación con la segunda, los *Danzantes* de Monte Albán (siglos VI-II a. C) y el *Cristo muerto* de Holbein (1522).

Palabras clave

Arte prehispánico – Representación – Realismo– Abstracción

* Una primera versión de este trabajo fue presentado en el Simposio: Antropología, Estéticas Audiovisuales y Tecnologías del VIII Congreso Argentino de Antropología, Salta, septiembre 2006.

Real in the Pre-hispanic Art

Abstract

This paper discusses the assumption of the “mirror image” that involves the interpretation of pre-Hispanic images in terms of “realistic representations”, based on a mimetic relationship between the icon and the represented. Appealing to works from the history of art in which, in addition to images, other sources are available - primarily written sources- it attempts to show the absurdity behind this assumption, which seems to be naturalized when confronting images that cannot be examined in the light of written sources. The analyzed cases relate to somatic interpretations regarding two issues: the physical pathologies and the dead body. In relation to the first issue, the text confronts Byzantine mosaics (Vth-VIth centuries), Olmec sculptures (Xth-IIInd centuries BC) and Mochica ceramics (VIth-VIIIth); in relation to the second, the *Dancers* at Monte Alban (VIth-IIInd centuries BC) and Holbein's *Dead Christ* (1522).

Key words

Pre-Hispanic Art – Representation – Realism – Abstraction

Lo que perturba y alarma al hombre no son las cosas, sino sus opiniones y figuras sobre las cosas

Epicteto

Anne Paul, especialista en textiles prehispánicos andinos, considera que: “[...] el estilo de bloques de color de los textiles de Paracas necrópolis se empleó para *describir partes del mundo físico real* la flora y la fauna de la península de Paracas”.⁶ Colin Renfrew y Paul G. Bahn, refiriéndose a los Danzantes de Monte Albán, afirman: “Las extremidades retorcidas, las bocas abiertas y los ojos cerrados *indican que son cadáveres* [...]”.⁷ Román Piña Chan, en su libro *Los Olmecas: la cultura madre*, señala: “A causa de la fuerte acidez de los terrenos de la costa del Golfo, *no se han conservado restos antropológicos* que puedan arrojar luz sobre el aspecto físico de los olmecas; *el testimonio* más importante que tenemos son las *esculturas antropomorfas* de la época teocrática”. Y prosigue: “los escultores olmecas gustaron de *representar a seres anormales y patológicos*, como individuos sordos con una mano junto a la oreja para captar mejor los sonidos”.⁸

⁶ Anne Paul, “Textiles de la Necrópolis de Paracas: visiones simbólicas de la costa del Perú”, en AA.VV, *La antigua América*, México, The Art Institute of Chicago/Grupo Azabache, 1993, p. 280. Los resaltados son nuestros.

⁷ Colin Renfrew, Paul G. Bahn, *Arqueología, teorías, métodos y prácticas*, Madrid, Akal, 1993, p. 381.

⁸ Román Piña Chan, *Los Olmecas: la cultura madre*, Madrid, Lunwerg Editores, 1990, pp. 89-90.

A los ejemplos citados podríamos sumar muchos otros que evidencian del mismo modo uno de los supuestos, a nuestro juicio, más arraigados en el discurso arqueológico sobre análisis iconográfico⁹: que las imágenes de índole “figurativa y naturalista”, es decir, en las que puede reconocerse un referente del mundo real, “describen” cosas, seres, actividades, episodios existentes en el mundo físico concreto y que cuando esas imágenes son “fantásticas”, seres híbridos, antropo zoomorfos, por ejemplo, aluden a la representación de seres sobrenaturales o a humanos disfrazados, enmascarados, etc.¹⁰

Aplicando esta lógica, si no contásemos con documentos escritos e imágenes que en tanto fuentes iconográficas nos permitan deducir una interpretación

⁹ Incluso en los trabajos de Alberto R. González, figura clave en las investigaciones sobre arte prehispánico argentino, pese a la importancia concedida a la “imagen” como expresión plástica de “significados religiosos”, aparece la idea de que existen imágenes que funcionan como descripciones de la realidad física y social. En su último libro sobre la cultura de La Aguada, los capítulos dedicados a las “Armas” (cap. 9), la “Vestimenta” (cap.10) y los “Adornos y objetos de prestigio” (cap. 13) toman a la iconografía como evidencia de la existencia de determinados objetos, funcionales a ciertas prácticas, que no se habrían conservado por estar confeccionados en materiales perecederos. Considerando, por ejemplo, que “la tiradera es el arma representada con más frecuencia en la iconografía [...]”, la ubica en el mismo estatuto de existencia que los cuchillos metálicos que, efectivamente, se hallaron en sitios como La Rinconada. Respecto de las figuras coroplásticas, comenta: “[...] la mayoría están desnudas pero otras nos ilustran sobre las vestimentas utilizadas”. Alberto R. González, *Cultura La Aguada. Arqueología y diseños*, Buenos Aires, Filmediciones Valero, Buenos Aires, 1998, pp. 137 y 149.

¹⁰ No es el propósito de este trabajo indagar en todas las interpretaciones que se han planteado sobre los casos que presentamos, sino discutir el supuesto teórico de la imagen como reflejo de lo real en relación al concepto de mimesis, puesto que, después de veinte años dedicados al estudio y enseñanza del arte prehispánico, hemos podido comprobar que es uno de los supuestos vigentes. Por otra parte, esta revisión no implica el desconocimiento de los valiosos aportes realizados por los autores mencionados en sus investigaciones arqueológicas, muchos de los cuales han sido de gran utilidad para el desarrollo de nuestro propio trabajo.

pertinente, podríamos suponer frente al Cupido alado, armado de arco y flechas que surge con el arte griego, que se trata de un joven guerrero disfrazado; o bien leer en la imagen de Cronos devorando a sus hijos, surgida en Europa en el siglo XIV, una evidencia iconográfica de la práctica de la antropofagia en la Europa tardomedieval.¹¹ Las alegorías, metáforas, símbolos, cánones arbitrarios, etc. implican estrategias propias de toda producción de imágenes a lo largo de la historia de la humanidad, pero el hecho de que en el caso del arte prehispánico no se cuente con fuentes escritas coetáneas (haciendo la salvedad del caso maya, que posee escritura descifrada) y que, en numerosas ocasiones, tampoco se halle algún tipo de evidencia arqueológica que permita desentrañar su sentido, ha llevado a asumir el “mito del realismo” fundado en la creencia de la “imagen-reflejo”, representación mimética de algo existente.

La mediación ineludible

Tal como ya señalaba Epicteto hace más de dos mil años, entre el hombre y las cosas están las figuraciones, diríamos hoy, las representaciones que los hombre se hacen de las cosas. Asimilables a lo que el antropólogo Maurice Godelier denominó *realidades ideales*, vale decir: “las representaciones y principios, que en tanto que interpretación de lo real, pretenden organizar las formas adoptadas por las distintas actividades materiales [...] y conductas simbólicas”.¹² En este sentido, el mundo puede pensarse, como propone Roger Chartier, como representación constituida en la multiplicidad de textos culturales, cada uno de los cuales es “un sistema construido según categorías, esquemas de percepción y de apreciación, reglas de funcionamiento

¹¹ Sobre la problemática de la iconografía de Eros y Kronos, véase Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, versión española de Bernardo Fernández, Madrid, Alianza, 1980.

¹² Maurice Godelier, *Lo ideal y lo material: pensamiento, economías, sociedades*, versión castellana de A.J. Desmond, Madrid, Taurus, 1989, pp. 160-61.

[...].”¹³ De modo que no creemos que en el registro arqueológico encontremos sólo la huella de las acciones del hombre en el mundo, sino, fundamentalmente, los síntomas de las representaciones que están mediando entre sujetos y objetos y que organizan esas acciones en tanto permiten conocer el mundo.

Atendiendo específicamente a los textos plásticos, éstos no serán nunca registros de la realidad natural o social, sino construcciones sobre estas realidades, discursos encarnados en objetos (las obras) que expresan las ideas que cada cultura elabora sobre el mundo a través de un lenguaje irreducible a otros: el lenguaje plástico. Ernst Gombrich, en su célebre *Arte e Ilusión*, señala al respecto: “[...] incluso para describir en imágenes el mundo visible necesitamos un bien desarrollado sistema de esquemas [...] Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones frente al mundo más que en el mundo mismo”, en este sentido, “todo arte es conceptual.”¹⁴

Ahora bien, frente a la imagen plástica se nos plantea un problema común a cualquier texto del pasado: ¿cómo restituir las lecturas y sentidos originales? Somos conscientes de la dificultad, a veces casi imposibilidad, de esa reconstrucción ante la imagen prehispánica. Sin embargo, creemos que las operaciones que el investigador realiza en pos de esa reconstrucción deben fundarse en la certeza de que el problema clave radica en la indagación de su sentido original considerando que ningún texto, literario, documental, musical o icónico, tiene una relación transparente con la realidad a la que alude o de la que parte.

¹³ Roger Chartier, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, traducción de Claudia Ferrarri, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 40.

¹⁴ Ernst Gombrich, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gilli, Barcelona, 1982, pp. 88-89.

Hace ya medio siglo, Pierre Francastel definió al “objeto plástico”,¹⁵ articulación de una imagen en un soporte material, como “objeto de civilización”, resultante de un recorte en el continuo indistinto de la percepción en función de una atribución de valores de representación. El valor de la obra como “objeto de civilización” está por encima de su valor funcional o formal. Francastel insiste en numerosos trabajos en destruir el mito del realismo en la imagen, tanto como el del individualismo creador y el del estructuralismo:

El arte no es el reflejo de una realidad física o social preexistente [...] no es el sustituto de otros hechos y de otros lenguajes [...] los signos plásticos aparecen no como sustitutos sino como “imagen-conexión” (*relais*) puesto que fijan una tentativa de arreglo colectivo del universo según los fines particulares de una sociedad determinada y en función de las capacidades técnicas y de los conocimientos intelectuales de esa sociedad...¹⁶

Francastel subraya que el “lenguaje plástico” es expresión de un pensamiento que “no se limita a reutilizar materiales elaborados: “Es uno de los modos mediante el cual el hombre informa al universo. En consecuencia, debe ser necesariamente captado en actos particulares que jamás son autónomos, sino siempre específicos.”¹⁷ En todo objeto plástico se integran, en un sistema simbólico-material, “elementos cuya yuxtaposición crea nuevos objetos susceptibles de reconocimiento, de unión y de interpretación”, de modo que toda producción plástica “nos informa mejor de los modos de pensamiento de un grupo social que de los acontecimientos y del marco material de la vida de un artista y de su medio.”¹⁸

¹⁵ Francastel utiliza el término “objeto plástico” y más frecuentemente el de “objeto figurativo”, excede los alcances de este texto la discusión de esta última categoría, de modo que utilizaremos la primera, que de hecho se adecua mejor a nuestros intereses.

¹⁶ Pierre Francastel, *La realidad figurativa. Elementos estructurales de Sociología del Arte*, Buenos Aires, Emecé, 1970, p. 115.

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

Toda imagen plástica tiene su origen en la representación perceptiva, operación que implica organizar el mundo fáctico (lo percibido, las sensaciones) a través de procedimientos cognitivos de selección y articulación.¹⁹ Pero la representación plástica no refleja pasivamente la representación perceptiva de lo real, sino que surge, como nueva realidad, el objeto plástico, resultado de un proceso que involucra lo percibido, lo conocido, lo imaginado y lo creado en la transposición a un soporte material, que a su vez estructura un modo de percibir –vale decir, imaginar, representar el mundo.

Queremos insistir sobre el hecho de que la existencia objetiva de las cosas está fuera de nuestro alcance puesto que en el universo humano estas existen en función de un sujeto que las representa (ya desde la percepción). Cuando reconstruimos el sentido de una imagen del pasado, estamos formulando una hipótesis acerca de los significados atribuidos a ciertas cosas o seres por parte de un sujeto colectivo e histórico (una comunidad de representación). En los procesos de constitución de representaciones, se pone en juego no sólo la dimensión intelectual, sino también la sensible e inconsciente. Es la “sensibilidad” de cada comunidad la que naturaliza las representaciones. Por eso mismo, tenemos que estar alertas a los juicios que hacemos como investigadores al reconstruir las sensibilidades prehispánicas. Al analizar sus imágenes, debemos “desnaturalizar” nuestras convenciones de representación, distanciarnos de nuestra propia sensibilidad y, al mismo tiempo, encontrar las constantes “humanas universales” (ese “parecido” estructural entre los hombres) que permiten que esas imágenes “comuniquen”.

Si la imagen nunca es imitación de la forma externa de un objeto sino representación, construcción surgida de la selección de ciertos aspectos, configurada a partir de ciertas convenciones plásticas, interviene una cuestión

¹⁹ Cf. Valeriano Bozal, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987 y Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, EUDEBA, 1985.

polémica: la incidencia de los factores culturales frente a los factores biológicos. Gombrich sostiene que la percepción se adapta a nuestras necesidades biológicas y psicológicas “por más que la cubran las influencias culturales”, puesto que cuanto “mayor importancia biológica tiene un objeto para nosotros, más nos sintonizaremos para reconocerlo [...]”.²⁰ Por nuestra parte, pensamos que estos factores interactúan con los culturales, pero ninguno “cubre” al otro: no está primero lo biológico y luego lo cultural, puesto que la importancia biológica de ciertos animales en la alimentación puede ser la misma para diversas culturas, pero no todas la representan perceptiva, cognitiva y plásticamente del mismo modo.²¹

Respecto a los criterios de exactitud en la representación visual, coincidimos con Gombrich, acerca de la existencia de estrategias que son universales y superan el relativismo cultural.²² De hecho, en el arte prehispánico, hallamos el recurso de la ley de máxima representación asociado tradicionalmente con el arte egipcio, por ejemplo, en pinturas de ceramios mochicas (Figura 1). Lo mismo ocurre con la adopción de puntos de vista según lo representado: cuadrúpedos de perfil, batracios desde arriba, antropomorfos de frente, etc., por ejemplo, en imágenes en la cerámica gris grabada de Ciénaga y en pinturas de Teotihuacán (Figuras 2 y 3).

²⁰ E. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballito de juguete*, traducción de José María Valverde, Barcelona, Seix Barral, 1968, p 18.

²¹ Los avances, por ejemplo, en las investigaciones sobre arte rupestre prehistórico han demostrado que no necesariamente las especies que aparecen representadas en las cuevas y aleros se corresponden en cantidad e importancia con los restos faunísticos hallados. Una comparación entre el arte del Paleolítico superior y el del Levante español demuestra que en el primer caso las especies más representadas se hallan en escasos porcentajes en el registro arqueológico en tanto que en el segundo, los restos de los animales que cazaban y comían sí coinciden con los que pintaban. Cf. Felipe Criado Boado y Rafael Penedo Romero, *Cazadores y salvajes: una contraposición entre el arte paleolítico y el arte postglaciar levantino*, San Sebastián, MUNIBE, 1989.

²² E. Gombrich, *Meditaciones...*, p 173.

El uso del contorno continuo como recurso privilegiado para construir la forma, incluso cuando se utiliza el color como un elemento plástico activo, por ejemplo en las imágenes pintadas en ceramios nazca o en las imágenes de los códices aztecas (Figuras 4 y 5), es común al grueso de las manifestaciones plásticas prehispánicas y de las occidentales anteriores al siglo XVI; coincidencia que se explicaría por el hecho de que en la percepción humana los contornos, aunque no existan en la naturaleza, tienen una función determinante como indicadores de discontinuidades visuales.²³ De modo que podríamos decir que hay una serie de estrategias de representación plástico-formal que están en función de la legibilidad de la imagen, en este sentido son de carácter universal puesto que no evidencian convenciones culturales específicas.

Es indispensable indagar a través del análisis intrínseco de la imagen las estrategias de representación y simultáneamente articular dicha imagen en una “descripción densa” para poder determinar si ciertas formas pueden leerse, por ejemplo, como bocas u ojos cerrados o abiertos y atribuir significado a esas formas (sueño, muerte, éxtasis, etc.). Del mismo modo, podremos saber si detrás de un diseño abstracto hay una imagen figurativa en tanto tengamos acceso a las convenciones de representación: un caso elocuente es el de la cestería de los indios maidú de California (Figuras 6 y 7). Estas cestas, realizadas por las mujeres desde el siglo XIX, presentan diseños geométricos que las informantes designan en directa relación con sus referentes: mariposas, coatí, montaña, gansos volando, mariposa con manchas blancas, el cielo después de la tormenta, una cascada, etc.²⁴ Con un reducido repertorio de formas basadas en el triángulo y el rectángulo, las maidú *representan*, es decir, codifican, imágenes conceptuales de su entorno y las plasman en la

²³ En sus *Meditaciones...*, Gombrich menciona que se han hecho estudios con grupos etnográficos, niños e incluso primates y que todos aceptaban los dibujos con contornos sin previo adiestramiento (*op.cit.*, 188).

²⁴ Franz Boas, *El arte primitivo*, versión española de Adrián Recinos, México, Fondo de Cultura Económica, 1947, p. 24.

principal de sus artes, la cestería, técnica en la que elaboran prácticamente todos los enseres necesarios para su vida cotidiana y ceremonial. Sin la voz de los maidú, sólo veríamos guardas de rombos y triángulos; gracias a ella sabemos que esas imágenes, si bien no son meros diseños geométricos, tampoco son descripciones, más o menos sintéticas, de formas reales de la naturaleza, sino figuras, representaciones construidas en base a la experiencia perceptivo-cognitiva que integra la naturaleza a la cosmogonía maidú. Los diseños surgen de la imaginación de las cesteras que articulan el conocimiento de su entorno con la memoria de los cuentos y mitos tribales.²⁵

Contrapuntos ²⁶

Resulta instructivo confrontar casos que se inscriben en los estudiados por la historia del arte con las interpretaciones planteadas para el arte prehispánico fundadas en el mito de la imagen reflejo en aras de plantear los alcances casi paródicos que puede tener este modelo teórico.

Interpretaciones somáticas I: patologías.

Mosaicos bizantinos/ esculturas olmecas /ceramios mochicas

Recordemos las formulaciones de Piña Chan al interpretar las esculturas olmecas (Figura 9) que citamos al inicio de nuestro trabajo:

Los escultores olmecas gustaron de representar a seres anormales o patológicos [...] personas obesas con adiposidad genital, boca abierta con lengua saliente, caras abultadas y otros rasgos *que indican deficiencias hipofisiarias*, las mismas que se manifiestan en el cretinismo por deficiencia tiroidea que

²⁵ Peter Furst, Jill Furst, *North American Indian Art*, New York, Rizzoli, 1982, p. 73.

²⁶ Agradezco a los doctores Felipe Aguerre y Joaquín Bovisio el asesoramiento acerca de los aspectos médicos que en este apartado se señalan, así como a la profesora Cora Dukelsky los referidos al arte bizantino.

produce estatura baja, seres con aspecto de niños, cabeza voluminosa en relación al cuerpo [...]²⁷

Debemos reconocer que, a continuación, Pina Chan da algún espacio para otro tipo de lectura: [...] los escultores olmecas representaban a las gentes de su tiempo, en parte como *ideal estético dictado por motivaciones mágico-religiosas*, en parte como realidad del ambiente en que vivían”. Sin embargo, después de esta ambigua interpretación, que oscila entre la representación de lo sagrado y la descripción de los seres de su época, el autor termina inclinándose por esta última: “La cabeza deformada, el rapado total o parcial del cabello, [...] los ojos oblicuos, la boca trapezoidal [...] y la baja estatura expresan un concepto tradicional artístico que *refleja* en buena parte la apariencia física de esas gentes.”²⁸

Ahora bien, si no contáramos con fuentes que dan luz sobre la identificación de personajes de la religión cristiana (Cristo, la Virgen, etc.) y solouviésemos el dato de que estas representaciones aparecen en sitios ceremoniales (iglesias), podríamos decir, aplicando a las imágenes religiosas de los mosaicos bizantinos de los siglos V y VI el mismo razonamiento expuesto para las esculturas olmecas, que la exoftalmia de los personajes (ojos salientes, párpados cargados, en particular el inferior) “indica” que se trata de sujetos que padecen hipertiroidismo, puesto que este es uno de sus síntomas más comunes (Figura 8). Podríamos deducir, también, que los artistas bizantinos representaron gentes de su tiempo con deficiencias hipofisiarias, identificándolas con seres sagrados. Sin embargo, este rasgo (que tiene antecedentes en la pintura romana) ha sido interpretado a la luz de fuentes escritas e icónicas, coetáneas y anteriores, con relación a un valor simbólico: los ojos como “espejo del alma”, vía a través de la cual se manifiesta lo sagrado,

metáfora que está presente en los Padres de la Iglesia y que se plasma en este rasgo iconográfico.

Volviendo al mundo prehispánico, podríamos plantear que en el arte moche la existencia de un canon de tres a cuatro cabezas, también responde a la representación de seres anómalos. Enanos más precisamente, que vestían atuendos que los identificaban con distintos seres de la sociedad, guerreros, deidades, etc. Los hallazgos arqueológicos (fundamentalmente del mausoleo del señor de Sipán) ponen en evidencia dos hechos:

- 1) que efectivamente los atuendos y objetos llevados por personajes de la elite gobernante, tocados de oro en forma de media luna, pectorales de cuentas de concha, orejeras de oro y turquesa, narigueras y protectores coxales de oro, coinciden con los atributos de personajes representados en la iconografía, que aluden al mundo humano y divino, distinguiéndose las “deidades” por presentar rasgos antrozoomorfos (Figura 10);
- 2) que los esqueletos que aparecen en los entierros con estas vestimentas y atributos presentan características físicas absolutamente normales, vale decir, que no hay nada en el registro de lo observable que de cuenta de la elección del canon de tres a cuatro cabezas.²⁹

La interpretación de la representación de seres patológicos aplicada al arte moche y bizantino parece absurda. ¿Por qué no lo parece, sin embargo, para el arte olmeca, si no contamos ni con esqueletos, ni con ningún otro dato que evidencie la existencia de seres con las deficiencias inferidas de la iconografía?

Interpretaciones somáticas II: los cadáveres

²⁷ R. Piñan Chan, *Los Olmecas*, op. cit., p. 90.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ El individuo de la tumba 1 de Sipán medía 1,66 m; cf. Walter Alva, Christopher Donnan, *Royal Tombs of Sipán*, Los Angeles, University of California, 1993, p. 104.

Danzantes de Monte Albán/ Cristo muerto de Holbein

Retomemos ahora las consideraciones de Renfrew y Bahn acerca de las imágenes de los danzantes (Figura 11), grabadas en lápidas, de aproximadamente 1,50 de alto, que se supone rodeaban una plaza ceremonial en las primeras épocas del sitio zapoteca de Monte Albán. Basándose en las relaciones de semejanza establecidas por Coe y Marcus entre estas representaciones y las de los cautivos en el arte maya, afirman que “[l]as enigmáticas figuras de los danzantes [...] no son nadadores, ni bailarines como se había creído. Las extremidades retorcidas, las bocas abiertas y los ojos cerrados indican que son cadáveres, probablemente de jefes o reyes ejecutados por los dirigentes de Monte Albán.³⁰

Lo cierto es que no ha habido hallazgos de sacrificios humanos directamente asociados a esa plaza, tampoco se ha encontrado esa iconografía reiterada en piezas coetáneas, ni en otro momento del arte zapoteca (lo que permitiría establecer un corpus). Lo original, inédito e irrepetible de estas imágenes las vuelve un verdadero misterio. Pero, además, nos interesa centrarnos en el supuesto que, tal como mencionamos al inicio de este trabajo, aparece en varios análisis: un cuerpo con los ojos cerrados alude a un cadáver. No existe ninguna razón anatómica ni fisiológica que valide esta afirmación; generalmente, ocurre lo contrario: los ojos, al morir, quedan abiertos y es del orden de lo cultural que se los cierre. Esto en Occidente está claramente asociado a la idea de muerte como descanso o sueño eterno³¹. Sí, en cambio podemos

³⁰ C. Renfrew, P. Bahn, *Arqueología, teorías, métodos y prácticas*, op. cit., 381.

³¹ En la crónica del padre Lozano hallamos una referencia a la práctica opuesta, entre los indígenas del valle de Londres (Catamarca): “[...] usaban varios ritos supersticiosos, como era dejar abiertos los ojos al difunto para que pudiese ver el camino del país a donde decían era llevado a gozar en abundancia los bienes que apeteció (Pedro Lozano, *Historia de la conquista del Paraguay*, Río de la Plata y Tucumán, Buenos Aires, Imprenta Popular, 1874, p. 429. Evidentemente, para dar crédito a esta información debemos cruzarla con otro tipo de fuentes, pero traemos la cita a cuenta de la necesidad de

asociar con un rasgo del cuerpo-cadáver la boca entreabierta por la caída de la mandíbula, pero jamás el “retorcimiento” de los cuerpos que presentan los danzantes. Combinado con la disposición erguida o sedente, éste expresa más bien un dinamismo que nada tiene que ver con la apariencia naturalista de un cuerpo yacente o que presenta *rigor mortis*. Claro que podríamos descubrir que esta integración de rasgos arbitrarios y no arbitrarios responde a las convenciones de representación de los muertos sacrificados vigentes entre los zapotecas del preclásico tardío. Pero para poder concluir esto deberíamos contar con una red de informaciones arqueológicas e iconográficas que nos permitiera reconstruir un corpus de imágenes puesto en relación con determinados hallazgos, y por ahora, hasta donde sabemos, no se cuenta con nada de esto para descifrar el sentido de los “enigmáticos danzantes”.

Observemos el *Cristo muerto* de Hans Holbein. No presenta los ojos cerrados sino abiertos, rasgo que se combina con otros que remiten somáticamente a un cadáver: la palidez, las heridas que ya no sangran,³² la midriasis (pupila dilatada), la boca entreabierta. Esta combinación acentúa el aspecto cadavérico del Cristo yacente y escuálido, pero no porque a Holbein le interesase describir un cadáver, sino porque con esta imagen apelaba a conmover al fiel a partir de su identificación con la dimensión humana de Jesús a través de su carnalidad (recurso que se inicia en el siglo XVI y se potencia en el arte barroco contrarreformista). El desciframiento de esas connotaciones (más allá del reconocimiento del tema iconográfico del Cristo yacente) es posible, justamente, porque conocemos el sentido cultural del cerrar los ojos del muertos, propio de la tradición judeocristiana, de modo que lo podemos articular con la información contextual de la obra tanto como con la historia de las imágenes que la precedieron.

desnaturalizar todos los supuestos.

³² En un cuerpo muerto las heridas dejan de sangrar alrededor de las doce horas posteriores al deceso.

A lo largo de este trabajo, hemos intentado plantear la necesidad de despojarnos del supuesto de la imagen-reflejo, alertando sobre el traspié que puede acarrear la interpretación mimética. Al mismo tiempo, pretendimos postular la validez de apelar a la historia del arte no sólo para rescatar herramientas teórico metodológicas de análisis, sino también para ensayar paralelos que permitan abrir la mirada sobre el funcionamiento de las imágenes en distintas sociedades. Estamos convencidos que, así como puede ser útil recurrir al paralelo etnográfico para construir hipótesis sobre diversos aspectos socio-culturales o político-económicos de las culturas prehispánicas, también puede serlo el paralelo con casos de la historia del arte puesto que permite analizar problemáticas específicas del lenguaje plástico; por ejemplo, la de la dinámica de las imágenes religiosas que tienden a tener duraciones muy largas en el tiempo, a la vez que sufren transformaciones iconográficas y formales directamente vinculadas a los cambios socio-culturales, políticos, técnicos, etc. de las sociedades en las que se producen.

Por supuesto, el “arte” de cada época y lugar demanda ajustes teórico-metodológicos que den cuenta de las variables socio-históricas implicadas en la producción plástica. Sin embargo, entendemos que el objeto plástico siempre es el resultado de un entramado simbólico-material a través del cual se construye una forma específica de conocimiento y que, del mismo modo que el lenguaje musical, el literario o el matemático, el lenguaje plástico posee leyes de funcionamiento propias que deben ser analizadas con herramientas específicas. En este sentido, pensamos que es indispensable el trabajo de desnaturalización de las representaciones del investigador y si hemos insistido en el problema de la imagen-reflejo se debe a que la vigencia de este supuesto es, a nuestro juicio, la expresión de que la desnaturalización sigue siendo poco frecuente.

El hecho de que para el grueso de la producción plástica prehispánica no contemos con fuentes escritas que permitan ahondar en la complejidad de los procesos de construcción de los códigos de representación, de las estra-

tegias de configuración de la imagen (metáforas, metonimias, alegorías), de la variabilidad/ estabilidad de los sentidos iconográficos, de la circulación de los símbolos, etc. no implica que estos procesos no hayan existido. La historia de las imágenes prehispánicas presenta, como toda historia de las imágenes, complejidades y opacidades que merecen ser consideradas a la hora de ensayar su exégesis. Quizás en muchos casos las fuentes de información con las que contamos sean insuficientes para poder deconstruir los procesos de representación. Pero sería deseable que esta dificultad no se soslayase apelando a la interpretación de la imagen mimética fundada en la naturalización de nuestras representaciones perceptivas.

En *El pensamiento visual*, Rudolf Arnheim cuenta una anécdota elocuente: “Recuerdo que cuando Hitler visitó la Roma de Mussolini y toda la ciudad estuvo de pronto cubierta de banderas nazis, una niña italiana exclamó horrorizada: “Roma está toda llena de arañas negras.”³³ Sin otra información más que las imágenes mismas, ver “muertos” en personajes con ojos cerrados, tanto como ver “guardas” en los motivos de las cestas maidú, no es muy distinto a ver arañas en esvásticas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alva**, Walter, **Doman**, Christopher, *Royal tombs of Sipan*, Los Angeles, University of California, 1993.
- Arnheim**, Rudolf, *El pensamiento visual*, Buenos Aires, EUDEBA, 1985.
- Boaz**, Franz, *El arte primitivo*, versión española de Adrtián Recinos, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

³³ R. Arnheim, *El pensamiento visual*, op. cit., p. 141.

Bozal, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.

Chartier, Roger, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, traducción de Claudia Ferrarri, Barcelona, Gedisa, 1996.

Francastel, Pierre, *La realidad figurativa. Elementos estructurales de Sociología del Arte*, Buenos Aires, Emecé, 1970.

Furst, Peter, **Furst**, Jill, *North American Indian Art*, New York, Rizzoli, 1982.

Godelier, Maurice, *Lo ideal y lo material: pensamiento, economías, sociedades*, versión castellana de A.J. Desmont, Madrid, Taurus, 1989.

Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gilli, Barcelona, 1982.

—, *Meditaciones sobre un caballito de juguete*, traducción de José María Valverde, Barcelona, Seix Barral, 1968.

González, Alberto R., *Cultura La Aguada. Arqueología y diseños*, Buenos Aires, Filmediciones Valero, Buenos Aires, 1998.

Lozano, Pedro, *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, Buenos Aires, Imprenta Popular, 1874.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, prólogo de Enrique Lafuente ferrari; versión española de Bernardo Fernández, Madrid, Alianza, 1980.

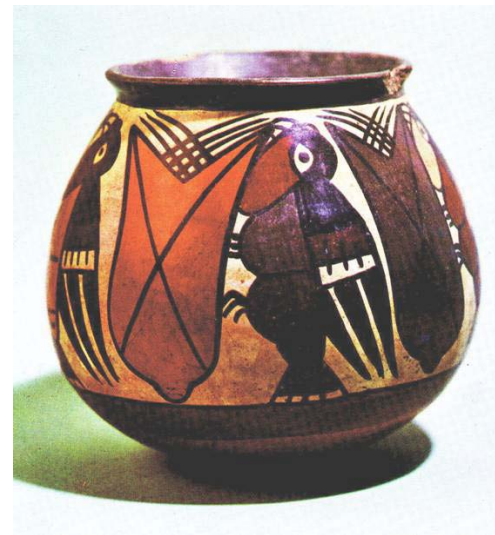
Paul, Anne, “Textiles de la Necrópolis de Paracas: visiones simbólicas de la costa del Perú”, en AA.VV, *La antigua América*, México, The Art Institute of Chicago/Grupo Azabache, 1993.

Piña Chan, Román, , *Los Olmecas: la cultura madre*, Madrid, Lunewerg Editores, 1990.

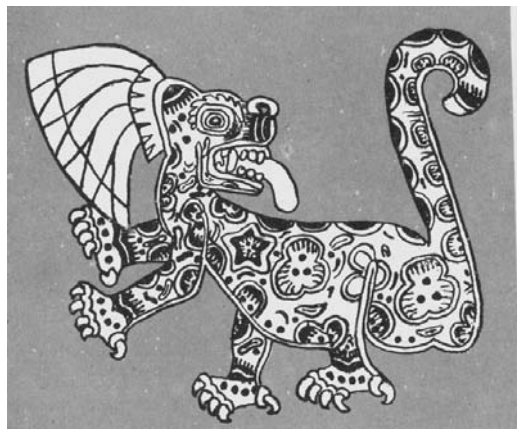
Renfrew, Colin, **Bahn**, Paul G., *Arqueología, teorías, métodos y prácticas*, Madrid, Akal, 1993.



Figura 1: siglos IV-VIII.



Figuras 4 y 5: A la izquierda, ceramio nazca, costa sur del Perú, siglos IV-VIII. siglo XV. Abajo, código borbónico azteca, valle de México, siglo XV.



Figuras 2 y 3: Batracio, detalle de jarra Ciénaga gris grabada. 12, 5 cm de alto, Noroeste Argentino, siglos I-V. Jaguar con tocado de quetzal, detalle pintura mural de Teotihuacán, valle de México, siglos IV-VIII.





Figuras 6 y 7: Cestas maidú. California, siglo XIX.
Arriba, relámpagos,. Debajo, gusanos volando.



Mosaicos bizantinos (detalles), siglos V-VI: “Cristo con ángeles”, San Vitale, Ravena; “Virgen con Niño”, Iglesia de la Madre de Dios, Isla de Chipre; “Procesión de vírgenes”, San Apollinare Nuovo, Ravena.



Figura 9.
Estatuillas olmecas de piedra, 38/40 cm. Golfo de México, siglos X-II a.C.

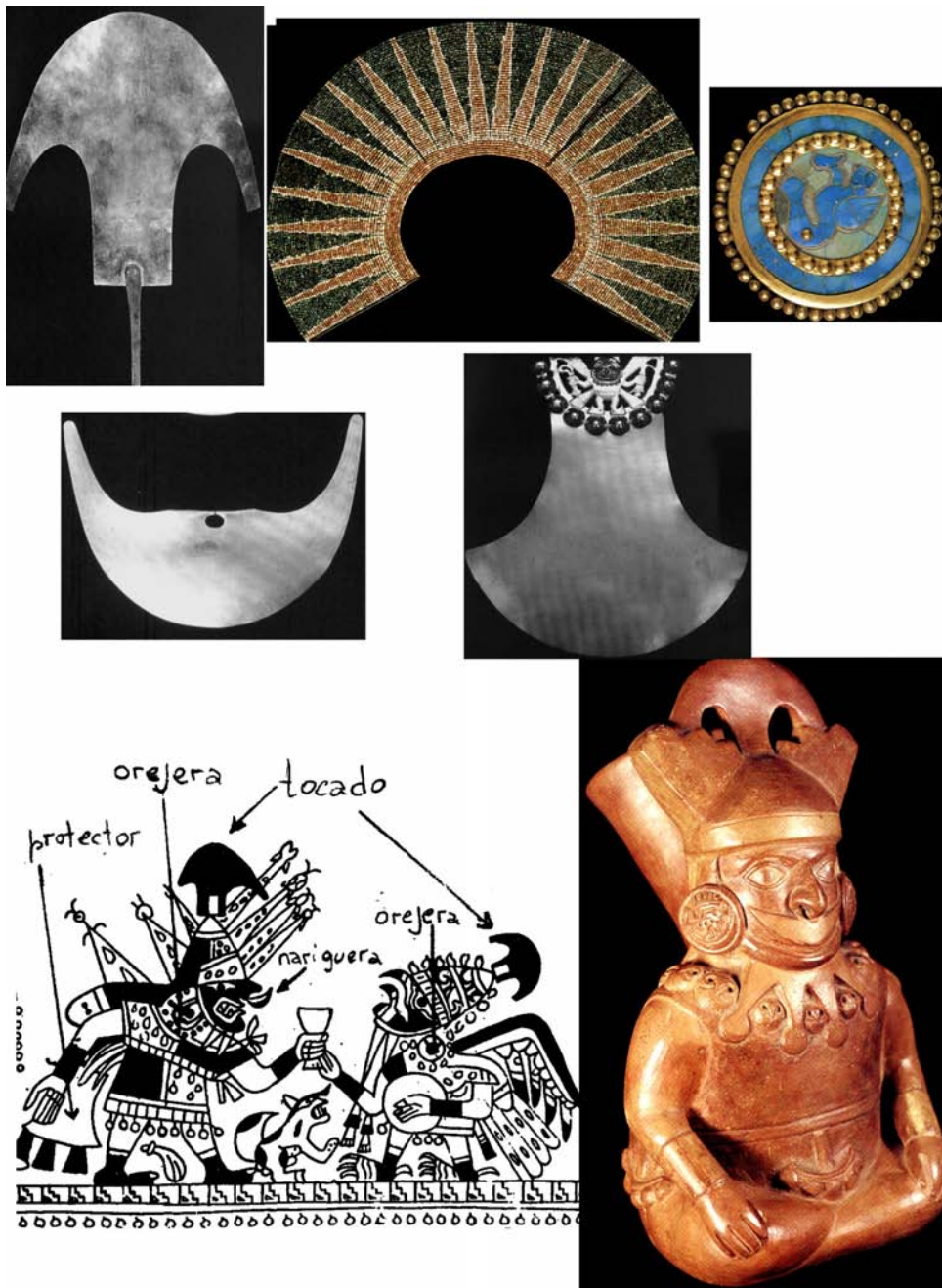
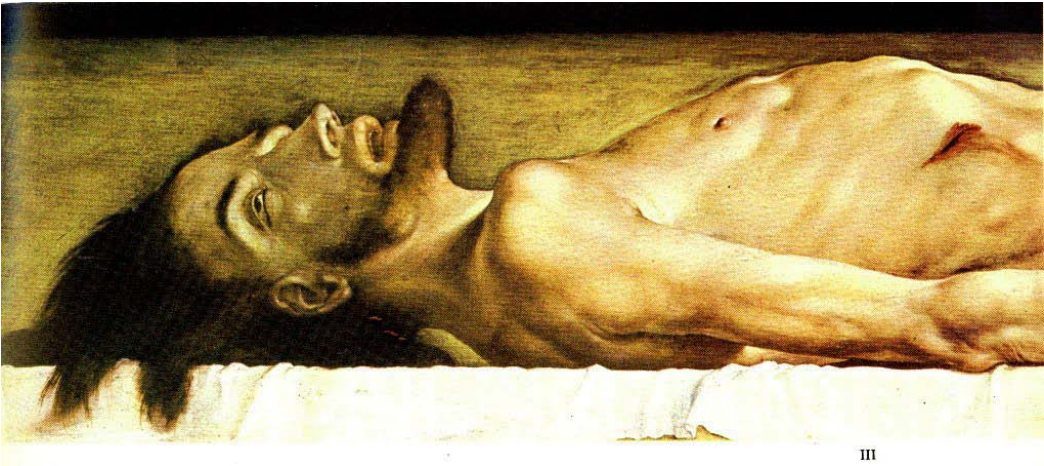


Figura 10. Ornamentos de la tumba del Señor de Sipán. Abajo, deidades moches, pintura sobre ceramio, y señor mochica, ceramio escultórico. Costa norte del Perú, siglos VI-VIII.



Figura 11: Danzantes de Monte Albán, Oaxaca, siglos VI-II a. C. Abajo: Hans Holbein, 1522, Cristo muerto (detalle), óleo sobre tabla, 30,50 X 200 cm.



BOLETÍN DE ESTÉTICA

Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte
/Centro de Investigaciones Filosóficas

DIRECTOR

Ricardo Ibarlucía (Universidad Nacional de San Martín)

COMITE ACADÉMICO

Karlheinz Barck (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung/ Berlín)

Jose Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín)

Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia)

Jean-Pierre Cometti (Univeristé de Provence, Aix-Marseille)

Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense)

Leiser Madanes (Universidad Nacional de La Plata)

Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires)

Pablo Oyarzun (Universidad de Chile)

Pablo Pavesi (Universidad de Buenos Aires)

Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México)

Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET)

Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba)

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Fernando Bruno (Universidad Torcuato Di Tella)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Lucas Bidon-Chanal (Universidad de Buenos Aires)

Sol Bidon-Chanal (Universidad de Buenos Aires)

Mariela Vargas (Technische Universität zu Berlin)

PEFA/CIF

Miñones 29073

(1428) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

(5411) 47870533

info@boletindeestetica.com.ar

ISSN 1668-7132

Editor Responsable: Ricardo Ibarlucía