En este material se ha hecho referencia, en un principio, a que en el mismo no se partió, en absoluto, de los presupuestos tradicionales de la Historia del Arte, o ésta como rama de las Humanidades, sino que, por el contrario se plantea el fenómeno del arte como una realidad de carácter universal que forma parte del contexto cultural de todas las sociedades humanas del pasado o del presente y que, por consiguiente puede y se estima que debe ser analizado a partir de la teoría antropológica utilizando como herramienta técnica la "teoría general de sistemas" (T.G.S.).

Sin embargo, en el mejor de los casos el fenómeno artístico debe estar integrado por una misma serie de componentes que son semejantes y que se hallan formando una estructura similar. Aquí se trató de descubrir esa estructura y comprender los mecanismos mediante los cuales se articulan.

Por lo tanto, se fijó el interés tanto en el arte de las grandes civilizaciones como de las culturas que se hallan en un nivel de desarrollo diferente, tanto del pasado como del presente, tanto de los pueblos ágrafos como de aquellos que poseen escritura.

ISBN 978-987-85-0159-8
9 789878 501598

Imagen de tapa: Se trata de un aro egipcio (h. 1335-1338)

ARTE Y CULTURA. *Una interpretación sistémica*
NORMA M. CANTATORE
EDITORIAL DUNKEN

ARTE Y CULTURA

Una interpretación sistémica

NORMA M. CANTATORE

EDITORIAL DUNKEN

NORMA M. CANTATORE es Ingeniera Agrónoma, graduada en la Universidad de Buenos Aires; doctorada en Ciencias de la Administración; ex Profesora Titular Regular de la Universidad de Buenos Aires y de otras Universidades privadas. Luego de una larga trayectoria por los claustros universitarios, abrazó el camino que la condujo al estudio y difusión de la cultura y de las artes.

Antecedentes literarios

Obras publicadas: **América y sus culturas** –Atlas cultural–; **América Prehistórica** –constructores de montículos y habitantes de los acantilados–; **Indígenas y Misioneros en la Tierra del Fuego** (tercera edición), **Tiahuanaco** –una ciudad arcaica–*; **Prilidiano Pueyrredón** –su época, su vida, su obra–; **Las guerras calchaquíes** –sus implicancias–; **Arquitectura y arte en los Andes; Aborígenes argentinos** –Una visión antropológica–.

Ganó las siguientes distinciones: Mención especial en el Concurso Internacional de Poesía, Cuento y Ensayo "Homenaje a Dante Alighieri" por su ensayo breve "La vida y el sentir del hombre fósil" Rosario, Argentina, Febrero 2006. Mención de Honor en el Concurso Interna-

NORMA M. CANTATORE

ARTE Y CULTURA
Una interpretación sistémica

EDITORIAL DUNKEN
Buenos Aires
2019

Cantatore, Norma M.
Arte y cultura. Una interpretación sistémica.
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dunken, 2019.
200 p. 23x16 cm.

ISBN 978-987-85-0159-8

1. Antropología. 2. Arte. 3. Cultura. I. Título.
CDD 301

Contenido y corrección: Norma M. Cantatore

Impreso por Editorial Dunken
Ayacucho 357 (C1025AAG) - Capital Federal
Tel/fax: 4954-7700 / 4954-7300
E-mail: *info@dunken.com.ar*
Página web: *www.dunken.com.ar*

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723
Impreso en la Argentina
© 2019 Norma M. Cantatore
e-mail: normacantatore@yahoo.com.ar
ISBN 978-987-85-0159-8

AGRADECIMIENTOS

No puedo seguir adelante con mi cometido, sin antes manifestar mi gratitud a quienes me han prestado toda su asistencia en la elaboración del presente volumen.

En primer lugar a mi familia, particularmente a mi esposo Rodolfo G. Frank quien restó tiempo a sus quehaceres para leer y realizar sugerencias al borrador de este material.

Así mismo mi reconocimiento a las bibliotecas de todas las siguientes Instituciones y especialistas que las componen, por localización y colaboración en mi trabajo: sean ellas:

Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología y pensamiento Latinoamericano

Biblioteca de la Academia Nacional de Bellas Artes

Biblioteca del Museo Sarmiento

También mi agradecimiento al señor Mariano Fabeiro quien realizo, en los capítulos correspondientes de este volumen, un impecable trabajo de diseño gráfico.

ÍNDICE

Agradecimientos 5
Prólogo 9
Introducción. Definición del hombre en términos de cultura 15

Capítulo I
El arte como manifestación ecuménica 27

Capítulo II
Ubicación del arte en su contexto 35

Capítulo III (parte I)
Reconstrucción del curso de la historia humana
- Interacciones de los distintos aspectos de la cultura 45
- La vida económica 45
- Subsistencia 53
- Arte figurativo 56
- Refugio y vestido 58
- Asentamientos 60
- Construcciones 61
- Tecnología 62
- Transporte 65
- Comercio 67

Capítulo III (parte II)
Reconstrucción del curso de la historia humana
- Interrelaciones de los distintos aspectos de la cultura 71
- Organización social 71
- Lenguaje y escritura 74
- Arte 77

Magia 80
Ciencia y cosmología 82
Religión 85
Leyes y costumbres 86

Capítulo IV
Una interpretación sistémica del fenómeno artístico 89

Capítulo V
Forma y Estilo 115
Forma 115
Estilo 125

Capítulo VI
Naturalismo "versus" Abstracción 139
El arte del retrato 150

Capítulo VII
Arte y medio ambiente 155
El arte del grabado entre los esquimales 168
Pieles pintadas de los indígenas de las praderas 172
Los "anitos" de Filipinas 177

Capítulo VIII
Última reflexión acerca del arte 181

Bibliografía 191

PRÓLOGO

Este libro comienza con una aclaración inicial y por una serie de definiciones y advertencias, lo más precisas posibles, a fin de evitar la confusión o la ambigüedad. La aclaración hace referencia al hecho de que aquí no se parte, en absoluto, de los presupuestos tradicionales de la historia del arte, o de ésta como rama de las Humanidades, sino que, por el contrario, se plantea el fenómeno del arte como una realidad de carácter universal que forma parte del contexto cultural de todas las sociedades humanas del pasado o del presente, y que, por consiguiente puede y debe ser analizado a partir de la teoria antropológica y en este caso particular, se ha utilizado como soporte técnico de la teoría: la "teoria general de sistemas" (T.G.S.). Sin embargo, muchos de los presupuestos que deberían hallarse en ese campo serán omitidos de hecho aquí al tratar los problemas particulares.

Se diría que el presente volumen requiere algunas notas de introducción, acerca de los *sistemas*, que aclaren su alcance, contenido y método de presentación. Abundan los libros, monografias, coloquios etc. dedicados a los *sistemas*, o ciencia de los sistemas o bien, T.G.S., la que se ha vuelto rapidamente parte de los planes de estudio universitarios establecidos. Se trata, más que nada, de una innovación ingenieril, en el sentido amplio del vocablo, requerida debido a la complegidad de los "sistemas" en la tecnología moderna, por las relaciones entre hombre y máquina que la hace ineludible en las complejas estructuras tecnológicas y sociales del mundo actual.

Lo que tiende a quedar a oscuras entre estos cambios –por importantes que sean– es el hecho de que la T.G.S. representa un amplio punto de vista que trasciende grandemente los problemas y los requerimientos tecnológicos, una reorientación que se ha vuelto necesaria en la ciencia en general, en toda la gama de disciplinas que va de la física y la biolo-

gia a las ciencias sociales y el comportamiento hasta la filosofía. Con distintos grados de éxito y de exactitud, la T.G.S. interviene en varios dominios de la ciencia y aquí, en este material se interpretó realizar un estudio sistémico acerca del arte, ya que, como lo hemos mencionado más arriba, se analiza el fenómeno del arte como una realidad de carácter universal.

Por otra parte, esta exposición inicial puede sorprender al lector que procediendo del campo de la historia del arte, no se halle experimentado a sí mismo, en el manejo de los conceptos básicos de la antropología, pero tal vez sorprenda también al lector que este material abastecido con un acervo teórico adecuado, ya que la antropología a eludido tradicionalmente el estudio del arte, o lo ha orientado de manera preferencial a lo que se ha llamado, no con mucha fortuna: "arte primitivo".

Debe expresarse aquí, así, desde un principio, que en este trabajo se intentará una aproximación al fenómeno universal del arte desde la perspectiva de la antropología, y por lo tanto interesarán por igual el arte del Renacimiento en la vieja Europa y el arte chino de la dinastia Ming; el arte del reino de Benín, en África y el de las máscaras de Nueva Guinea; el arte de los toltecas, del centro de Méjico; el de las cuevas prehistóricas de España y Francia; el arte de los grabados rupestres de centroamérica y sudamérica; el de los indios navajos del sudoeste de Estados Unidos y el de los tejidos o la cerámica de Guatemala.

Sin enbargo, tanto en los hechos mencionados como en muchos otros no citados, o, en mejor de los casos, el fenómeno artístico debe estar integrado por una misma serie de componentes que son semejantes y que se hallan formando una estructura similar. Aquí se tratará de descubrir esa estructura, o al menos, de hallar las vías de análisis de esos componentes y comprender los mecanismos mediante los cuales se articulan.

En una primera aproximación a la cuestión es que se pueden distinguir varias series o especies de artes. Las artes de Occidente y también las artes de Oriente que tienen en común el hecho de que corresponden a lo que tradicionalmente se llamaban las *Altas Culturas* o *Civilizaciones*. Arte cristiano, arte musulmán, arte hindú o, chino-japonés, representan ese nivel, si bien el desarrollo del arte cristiano, es decir, el arte occidental tiene un evidente predominio en cualquier "Historia del Arte Universal".

Así mismo, se estima de interés mencionar aquí que en esas "Historias del Arte Universal", se incluyen los antecedentes "arqueológicos" en mayor o menor medida, con más o menos detalle, de todas esas grandes civilizaciones, tanto el arte clásico de Grecia y Roma, como el de Creta, aun el de Egipto, en la medida en que constituyen una única secuencia evolutiva; o bien, el arte Jomón o Kelteminar en el Extremo Oriente, que igualmente representan los antecedentes de las artes civilizadas de esa región del mundo.

Existen, sin ambargo, grandes ausencias en lo que se refiere a las artes de pueblos y culturas diferentes. Por un lado no se mencionan o se mencionan de manera ínfima, las artes antiguas prehistóricas o arqueológicas de grandes regiones del mundo: las del área septentrional de Eurasia –la gran llanura europea, los países nórdicos y Siberia–; las de los pueblos y culturas de África al sur del Sahara y las de todas las culturas y civilizaciones del continente americano. Por otra parte, tampoco se mencionan, o bien se tratan de manera superficial, las artes propias de los llamados "pueblos primitivos", etnográficos, aborígenes, etc., o las artes populares de occidente o de oriente; todo un mundo de una riqueza estética y expresiva queda practicamente anulado frente al tradicional peso del arte occidental. Aquí, se va a tener en cuenta, como ya se ha hecho mención, el arte como fenómeno universal; por lo tanto, se fijará el interés tanto en el arte de las grandes civilizaciones como el de las culturas que se hallan en un nivel de desarrollo diferente, y esto tomando los ejemplos tanto del pasado como del presente, tanto de los pueblos ágrafos como de aquellos que poseen escritura.

Se estima acertado hacer otra observación antes de pasar a debatir cuestiones más precisas: en este material se va a hacer referencia a las artes plásticas: la poesía, la música, la danza, entre otras, aun formando parte, como es evidente, del fenómeno artístico, plantean tal género de particularidades que serían más un motivo de confusión que de aclaración a este análisis; por ello, nos ajustaremos a las artes plásticas solamente.

Finalmente, y si bien el tema será motivo de un análisis más detallado y profundo de aquí en más, es de conveniencia aclarar aquí la posible confusión que puede producirse del uso del término etnológico o antropológico en dos sentidos diferentes: por una parte, se ha mencionado más arriba que mientras que el fenómeno artistico es universal no afecta sólo a los pueblos y culturas a las que se califica de civilizadas, sino también a otros pueblos o culturas ágrafas, primitivas; en definitiva, a aquellos que constituyen el objeto de estudio de la etnología y, por extención de la antropología social o cultural. Por otra parte, la antropología y por extensión, la antropología como campo científico no se refiere sólo a esos pueblos y culturas del presente, sino que a través del método arqueológico se interesa por todo género de culturas y civilizaciones del pasado, y en lo que se refiere a las que perviven en la actualidad no sólo se interesa por aquellas culturas "primitivas" sino también por las "civilizadas" y muy especialmente por la civilización occidental. Pero además, considerando la antropología como un cuerpo de teorías que tienen por objeto la explicación del comportamiento del hombre como ser social y como creador de cultura, se interesará, entre otras cosas, por el fenómeno del arte, que es característico del ser humano.

Se estima de importancia destacar que quien pretenda en este libro un "Arte primitivo" más caerá en un error; y así mismo, cometerá también un error quien espere hallar en el contenido de este material una sociología del arte o algo que se aproxime. La autora se ha fijado como objetivo aquí una aproximación, tal vez audaz, al análisis del fenómeno artístico como un hecho de valor universal, desde la perspectiva de la teoría antropológica y por consiguiente con el valor globalizador o totalizador que imprime la antropología a la mayor parte de sus enfoques.

Es axiomático que si la antropología se ha planteado desde sus orígenes el estudio del hombre y sus obras, a partir de ese análisis de sociedades "simples" –de bandas o tribus– ello no ha sido con el fin de parcializar el problema, sino por el contrario, como en otros campos científicos, para controlar mejor el análisis y para, a partir de ese análisis, alcanzar conclusiones de valor general. En mérito de ese planteamiento que se sigue considerando válido, los ejemplos aducidos aquí, se seleccionaron principalmente entre los más significativos de los que proporcionan la arqueología y la etnografía.

Terminando, hay que advertir que este volumen se ha planteado en una doble dirección: teórica y práctica; a un planteamiento teórico, seguirá en la medida de lo posible, una demostración práctica. Dado que la autora ha trabajado abundantemente con elementos que conforman el continente americano, se hace casi inevitable que la ejemplificación sea contemplando asiduamente dicho continente. Es bien conocido que este continente es considerado por los antropólogos como un verdadero laboratorio; en el se encuentra la mayor pluraridad en lo que se refiere a ambientes geográficos, a niveles de desarrollo socio-cultural. Todo ello permite, por consiguiente, hacer la más adecuada selección de ejemplos para cualquier aspecto analítico de la cultura tal como es la manifestación del arte.

INTRODUCCIÓN
DEFINICIÓN DEL HOMBRE EN TÉRMINOS DE CULTURA

Significó un viraje en la cultura y en el pensamiento griego que Platón interpretara la máxima "conócete a ti mismo" en un sentido completamente nuevo. Esta interpretación introdujo un problema que no sólo era extraño al pensamiento presocrático sino que iba también mucho más allá de los límites del método socrático. Sócrates (figura I.1) se ha acercado al hombre individual para cumplir con la exigencia del dios délfico para cumplir el deber religioso de auto-examen y autognosis.

Introducción a
SÓCRATES
• 470 A.C. - 399 A.C.

Platón (figura I.2) se dio cuenta de las limitaciones que llevaba consigo el método socrático de investigación. Para resolver el problema hay que proyectarlo en un plano más amplio. Los fenómenos que se encuentran en la experiencia individual son tan diversos, tan complicados y contradictorios que apenas si se puede explicarlos. Hay que estudiar al hombre, no en su vida individual, sino en su vida política y social. La naturaleza humana según Platón, es como un texto difícil cuyo sentido tiene que ser descifrado por la filosofía; pero en la experiencia individual este texto se halla escrito con caracteres tan minúsculos que resulta ilegible.

Introducción a
PLATÓN
• 427 A.C. - 347 A.C.

La primera labor del filósofo habrá de consistir en agrandar estos caracteres. La filosofía, de acuerdo con otros criterios filosóficos, no pudo proporcionar una teoría conforme del hombre hasta que no desa-

rrolló una teoría de Gobierno. En éste surge de pronto el sentido oculto del texto y resulta claro y legible lo que antes aparecía oscuro y confuso.

La vida política no es, sin embargo, la única forma de una existencia humana en común. En la historia del género humano un sistema de gobierno en su forma actual, es un producto tardío del proceso de civilización. Mucho antes de que el hombre haya descubierto esta forma de organización social ha realizado otros ensayos para ordenar sus sentimientos, deseos y pensamientos. Semejantes organizaciones se hallan contenidas en el lenguaje, en el mito, en la religión y en el arte. Hay que admitir esta base más ancha si se quiere desarrollar una teoría del hombre. El Estado, no es todo, no puede expresar o absorber todas las demás actividades del hombre. Es cierto que estas actividades se hallan íntimamente conexas en su evolución histórica con el desarrollo de un gobierno, en ciertos aspectos dependen de las formas de la vida política; pero aunque no poseen una existencia histórica separada, albergan, sin embargo, una finalidad y un valor que les son propios.

En la filosofía moderna fue Auguste Comte[1] (figura I.3) uno de los primeros en abordar este problema y formularlo de una manera clara y sistemática. Tiene algo de paradójico que, en este aspecto, se tenga que considerar el positivismo de Comte como un paralelo moderno de la teoría platónica del hombre. Cierto que Comte jamás fue un platónico, no podía aceptar los supuestos lógicos y metafísicos en que se basa la teoría de las ideas de Platón pero, por otra parte, se oponía resueltamente al punto de vista de los ideólogos franceses. En su jerarquía del conocimiento humano dos ciencias nuevas, la de la estética social y la de la dinámica social ocupan un rango superior; desde el punto de vista sociológico ataca Comte al psicologismo de su tiempo.

Una de las máximas fundamentales de su filosofía es "*que nuestro método para estudiar al hombre tiene que ser, ciertamente, subjetivo, pero que no puede ser individual, porque el sujeto que se trata de conocer no es la conciencia individual sino el sujeto universal*". Si se designa este sujeto que se trata de conocer con el término "humanidad" se tendrá que afirmar entonces, que no es la humanidad la que debe ser explicada por el hombre sino el hombre por la humanidad. El problema tiene que ser formulado y examinado de nuevo y planteado sobre una base más ancha y más sólida. Semejante base se ha descubierto en el pensamiento sociológico e histórico. "*Para conoceros a vosotros mismos* –dice Comte– *conoced la historia*". Por eso, la psicología histórica reemplaza a todas las formas anteriores de psicología individual. "*Las llamadas observaciones de la psique, considerada en ella misma y a priori* –escribía Comte– *son pura ilusión*". "*Todo lo que llamamos lógico, metafísico, ideología, es una fantasmagoría vana y un sueño, cuando no un absurdo*"[2].

[1] Comte, Auguste (1845) "Curso de filosofía positiva", Montpellier.

En el "Cours de philosophie positive", según cita Ernst Cassirer[3] (figura I.4), se puede seguir paso a paso la transición ochocentista en los ideales metodológicos. Comte comenzó como científico dado que su interés aparecía completamente absorbido por los problemas matemáticos, físicos y químicos. En su jerarquía del conocimiento humano la escala avanza desde la astronomía, a través de la matemática, de la física y de la química, hasta la biología. En ese momento se produce lo que aparece como una inversión súbita de este orden. Cuando nos acercamos al mundo humano los principios de las ciencias matemáticas y naturales no resultan inválidos pero ya no son suficientes. Los fenómenos sociales se hallan sometidos a las mismas leyes que los fenómenos físicos pero ofrecen un carácter diferente y mucho más complicado, no pueden ser descriptos meramente en términos de física, química y biología.

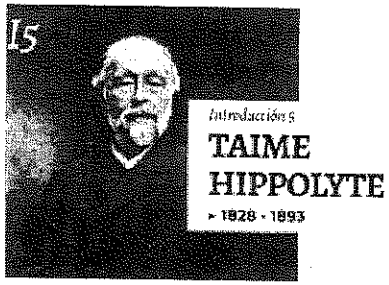
[2] Comte, Lettres à Valat, p. 89; cita de L. Lévy –Bruhl: La Philosophie d'Auguste Comte.

[3] Cassirer Ernst (1975), Antropología Filosófica –Introducción a una filosofía de la cultura, Madrid.

En todos los fenómenos sociales –dice Comte– *percibimos la actuación de las leyes fisiológicas del individuo y, además, algo que modifica sus efectos y que corresponde a la influencia de los individuos entre sí, singularmente complicada en el caso de la especie humana por la influencia de las generaciones sobre los sucesores. Por esto resulta claro, por una parte, que nuestra ciencia social tiene que surgir de la que se refiere a la vida del individuo. Pero, por otra, no hay motivo para suponer, como lo han hecho algunos filósofos eminentes, que la física social no es más que un apéndice de la fisiología. Los fenómenos de ambas no son idénticos, aunque sean homogéneos, y reviste la mayor importancia el mantener las dos ciencias separadas. Como las condiciones sociales modifican la acción de las leyes fisiológicas, la física social debe poseer un haz de observaciones que le sea propio.*

Los discípulos y seguidores de Comte no estaban inclinados, sin embargo, a aceptar esta distinción. Negaron la diferencia entre fisiología y sociología, debido a que temían que reconociéndola se verían conducidos a un dualismo metafísico; su ambición se cifraba en establecer una teoría puramente naturalista del mundo social y cultural. A este fin consideraron necesario negar y destruir todas las barreras que parecen separar el mundo humano del animal. La teoría de la evolución ha barrido evidentemente todas las diferencias. Aun antes de Darwin, el progreso de la historia natural frustró todos los intentos de semejante diferenciación. En las primeras etapas de la observación empírica el científico podía mantener la esperanza de encontrar alguna vez un carácter anatómico reservado al hombre; aun en el siglo XVIII se aceptaba generalmente una diferencia marcada y, en algunos aspectos, un áspero contraste entre la estructura anatómica del hombre y la de otros animales. Uno de los mayores méritos de Goethe en el campo de la anatomía comparada consistió en haber combatido vigorosamente esas ideas. Pero había que demostrar la existencia de la misma homogeneidad no sólo en la estructura anatómica y fisiológica sino también en la psíquica. A este propósito, todos los ataques contra la antigua manera de pensar debían ser concentradas en un solo punto y probar que lo que llamamos inteligencia del hombre no es en modo alguno una facultad autónoma original.

Los defensores de las teorías naturalistas apelaban, como prueba, a los principios de psicología establecidos por las viejas escuelas sensualistas. Hippolyte Taine (figura I.5) desarrolló la base psicológica de su teoría general de la cultura humana en una obra sobre la inteligencia del hombre[4]. Según él, lo que nosotros llamamos comportamiento inteligente no constituye un principio especial o un privilegio de la naturaleza humana; no es más que un juego más refinado y complicado del mismo mecanismo y automatismo asociativo que encontramos en todas las reacciones animales. Si aceptamos esta explicación, la diferencia entre inteligencia e instinto resulta insignificante; no es más que de grado y no de cualidad. La palabra "inteligencia" resulta un término inútil y científicamente sin sentido.



El rasgo más sorprendente y paradójico de las teorías de este tipo es el enorme contraste entre lo que prometen y lo que realmente ofrecen. Los pensadores que construyeron semejantes teorías eran verdaderamente rigurosos en lo que respecta a sus principios metodológicos. No se contentaban con hablar de la naturaleza humana en los términos de nuestra experiencia común, dado que andaban buscando un ideal mucho más alto, de absoluta exactitud científica; pero si comparamos sus resultados con este patrón no podremos disimular una gran decepción. "Instinto" es un término realmente vago; puede poseer cierto valor descriptivo pero resulta evidente que no ofrece ningún valor explicativo. Al reducir algunas clases de fenómenos orgánicos o humanos a ciertos instintos fundamentales no por eso hemos aducido una nueva causa; no hemos hecho más que introducir un nombre nuevo, planteando una cuestión en vez de resolverla.

[4] Taine Hippolyte A. (1870), De l'intelligence, dos volúmenes, París.

La mayoría de los biólogos y psicobiólogos modernos son muy prudentes en el uso de este vocablo, precisamente en la descripción del mismo, especificamente en la explicación de la conducta animal; nos advierten acerca de los engaños que acarrea consigo ese término. Propenden a eludir o abandonar ese concepto de instinto impregnado de error, y el concepto excesivamente simple de inteligencia. En una de sus últimas publicaciones, Robert Yerkes[5] (figura I.6) dice que los términos "instinto" e "inteligencia" están pasados de moda y que los conceptos que pretenden representar necesitan de manera urgente una redefinición.

Introducción 6
YARKES
ROBERT A.
• 1876 - 1956

Introducción 7
JAMES
WILLIAM
• 1842 - 1910

Pero en el campo de la filosofía antropológica nos hallamos, según parece, bastante lejos de semejante redefinición; en ella esos términos se aceptan, frecuentemente, de un modo ingenuo y sin análisis crítico. Empleado de este modo, el concepto de instinto constituye un ejemplo de ese error metodológico típico que William James[6] (figura I.7) señalaba como "falacia del psicólogo". La palabra instinto que puede ser muy útil para la descripción de la conducta animal o humana, se hipostasia en una especie de poder natural. Cosa curiosa: este error fue cometido a menudo por pensadores que en todos los demás aspectos se sentían muy seguros de no recaer en el realismo escolástico o psicología de las facultades.

Introducción 8
DEWEY
JOHN
• 1859 - 1952

En la obra *Human Nature and Conduct* de John Dewey[7], (figura I.8) hallamos una crítica muy clara y sorprendente de esa manera de pensar. "*No es cierto* –dice Dewey– *tratar de reducir actividades originales a un número definido de clases bien perfi-*

[5] Yerques Robert (1950), "Un proyecto de ingeniería humana", N. York.
[6] James William (1909), " Principios de psicología", N. York.
[7] Dewey John (1934), Filosofía del pragmatismo, New York.

ladas de instintos; el resultado práctico de este intento es desastroso. Clasificar es algo tan útil como natural. La mente se enfrenta con la multitud indefinida de fenómenos particulares y cambiantes mediante actos definitorios, inventariando, estableciendo listas, reduciendo a epígrafes comunes y encasillando... Pues si suponemos que nuestras listas y encasillados representan separaciones y compilaciones fijas ***in rerum natura,*** *entonces impedimos, en lugar de facilitar, nuestro trato con las cosas. Nos hacemos incompetentes para tratar efectivamente con los matices y novedades de la naturaleza y de la vida... La tendencia a olvidar el servicio que prestan las distinciones y clasificaciones y a tomarlas como si captaran las cosas en sí mismas constituye la falacia corriente del especialismo científico... Esta actitud, que floreció una vez en la ciencia física, impera ahora en las teorías acerca de la naturaleza humana. Se ha reducido al hombre a un haz definido de instintos primarios, que pueden ser numerados, catalogados y descriptos exhaustivamente uno por uno. Los teóricos difieren únicamente o principalmente, en cuanto a su número y en cuanto a su orden. Unos dicen un solo instinto: el amor propio; otros dos: egoísmo y altruismo; otros, tres: placer, temor y gloria; mientras que, en la actualidad, autores de un espíritu más empírico elevan su número a cincuenta o sesenta. Pero de hecho existen tantas reacciones específicas para condiciones estimulantes diferentes cuanto tiempo haya que probarlas, y nuestras listas no son más que clasificaciones que sirven a su fin".*

Después de este breve examen de los diferentes métodos que han sido empleados para responder a través del tiempo a la cuestión: ¿Que es el hombre?; volvemos a nuestro tema central. ¿Es que estos métodos son suficientes y exhaustivos? ¿Existe acaso otra manera de abordar la filosofía antropológica? ¿Existe otro camino, además del que nos señalan la introspección; la observación y el experimento y la investigación histórica? Se ha tratado de descubrir esa nueva vía recurriendo a Cassirer[8]. El método de esa obra no significa, en modo alguno, una innovación radical; no trata de suprimir sino de completar puntos de vista anteriores. La filosofía de las formas simbólicas parte del supuesto que,

[8] Cassirer Ernest (1978), Filosofía de las formas simbólicas, reedición española.

si existe alguna definición de la naturaleza o esencia del hombre debe ser entendida como una definición *funcional* y no *sustancial*. No se puede definir al hombre mediante ningún principio inherente que constituya su esencia metafísica, ni tampoco por ninguna facultad o instinto congénito que se pudiera atribuir por la observación empírica. La característica sobresaliente y distintiva del hombre no es una naturaleza metafísica o física, sino su obra. En esta obra, el sistema de las actividades humanas, es lo que define y determina el círculo de humanidad. El lenguaje, el mito, la religión, el arte, la ciencia y la historia son otros tantos "constituyentes", los diversos sectores de este círculo. Una filosofía que nos proporcionará la visión de la estructura fundamental de cada una de esas actividades humanas y que, al mismo tiempo, nos permitiera entenderlas como un todo orgánico. El lenguaje, el arte, la religión y el mito no son creaciones aisladas o fortuitas, se hallan entrelazadas con un vínculo común; no se trata de un vínculo sustancial como el concebido y descripto por el pensamiento escolástico, sino, más bien, de un vínculo funcional. Hay que buscar la función básica del lenguaje, del mito, del arte y de la religión, mucho más allá de sus innumerables formas y manifestaciones y, en último análisis, se tratará de reducirlos a un origen común.

Es evidente que al llevar a cabo esta tarea no se podrá descuidar ninguna fuente posible de información; se tendrá que examinar toda la prueba empírica a nuestra disposición y utilizar los métodos de introspección, observación biológica e investigación histórica. No se trata de eliminar estos métodos más antiguos sino de referirlos a un nuevo centro intelectual y verlos, por lo tanto, en otra perspectiva. Al describir la estructura del lenguaje, del mito, de la religión, del arte y de la ciencia, se siente la necesidad constante de una terminología psicológica; hablamos de "sentimiento" religioso, de "imaginación" artística o mítica, del pensamiento lógico o racional. No podemos entrar en ninguno de estos mundos sin estar en posesión de un método psicológico científicamente robusto. La psicología infantil proporciona claves certeras para el estudio del desarrollo general del lenguaje humano; todavía mayor ayuda se puede obtener del estudio de la sociología general. No se puede comprender la forma del pensamiento mítico primitivo sin tomar en consideración

las formas de la sociedad primitiva. Es aún más acuciante el uso de los métodos históricos. La cuestión acerca de qué sean el lenguaje, el mito y la religión no puede ser resuelta sin un estudio agudo de su desenvolvimiento histórico.

Pero aun en el caso en que fuera posible contestar a todas estas cuestiones psicológicas, sociológicas e históricas, seguiríamos permaneciendo en la entrada del mundo propiamente humano; no habríamos atravesado el umbral. Todas las obras humanas surgen en particulares condiciones históricas y sociales y no comprenderían jamás estas condiciones especiales si no fuéramos capaces de percibir los principios estructurales generales que se hallan en la base de esas obras. En el estudio del lenguaje, del arte y del mito, el problema del "sentido" antecede al problema del desarrollo histórico. También en este espacio se puede comprobar un cambio lento y continuo en los conceptos e ideales metodológicos de la ciencia empírica. Así, por ejemplo, en la lingüística, la idea de que la historia del lenguaje cubre el campo entero de sus estudios fue un dogma admitido durante largo tiempo que marcó su impronta al desarrollo de la lingüística en el siglo XIX. En la actualidad parece haberse superado definitivamente esta unilateralidad.

Se reconoce, en general, la necesidad de métodos independientes de análisis descriptivo. No se puede medir la profundidad de una rama especial de la cultura humana si no se la precede por un análisis descriptivo. La visión estructural de la cultura debe anteceder a la meramente histórica. La misma historia se perdería en la materia informe de hechos dispersos si no poseyera un esquema estructural general en cuya eficacia poder clasificar, ordenar y organizar estos hechos. En el campo de la historia del arte un esquema semejante fue desarrollado por Heinrich Wölfflin[9] (figura I.9); el historiador del arte sería incapaz de caracterizar el arte de épocas diferentes si no se hallara en posesión de algunas *categorías* fundamentales de la descripción artística que encuentra al estudiar y

[9] Wölfflin Heinrich (1915), Principios de la historia del arte, Zürich.

analizar los diferentes modos y posibilidades de la expresión artística. Estas posibilidades no son ilimitadas; en realidad, pueden ser reducidas a un pequeño número: Con ese punto de vista pudo trazar Wölfflin su famosa descripción de lo clásico y lo barroco. Los términos "clásico" y "barroco" no fueron empleados como nombres de fases históricas definidas; pretendían designar ciertas partes estructurales generales no limitadas a una época particular.

No era el arte de los siglos XVI y XVII –dice Wölfflin– *al final de sus "Principios de Historia del arte" –lo que había que analizar sino, únicamente, el esquema y las posibilidades visuales y creadoras dentro de las cuales permanecen en ambos casos. Para ilustrar esto tuvimos que referirnos, como es natural, a la obra individual del arte, pero todo lo que se dijo de Rafael y de Tiziano, de Rembrandt y de Velázquez lo fue, únicamente, con la intención de esclarecer el curso general de las cosas... Todo es transición y es difícil contestar al hombre que considera la historia como un río sin fin. Para nosotros, la autopreservación intelectual impone la necesidad de clasificar la infinidad de los acontecimientos por referencia a unos pocos resultados*–. Si el lingüista y el historiador del arte necesitan categorías estructurales fundamentales para su autopreservación intelectual, tales categorías son todavía más necesarias en una descripción filosófica de la civilización. La filosofía no puede contentarse con analizar las formas particulares de la cultura; busca una visión sintética universal que las incluye. Semejante visión omnicomprensiva ¿no sería, acaso, una tarea imposible, una pura utopía? En la experiencia humana no encontramos en modo alguno que las diversas actividades que constituyen el mundo de la cultura convivan en armonía; por el contrario, contemplamos la lucha permanente de diversas fuerzas en conflicto. El pensamiento científico contradice y suprime el pensamiento mítico. La religión, en su desarrollo teórico y ético más alto, se halla bajo la necesidad de defender la pureza de su propio ideal contra las fantasías curiosas del mito o del arte. Resulta así, que la unidad y la armonía de la cultura por ser un *pium desiderium*, un dolo piadoso, constantemente frustrado por el curso real de los acontecimientos. En este momento se tiene que trazar una distinción neta entre un punto de vista material y otro formal. Sin duda que la cultura se halla dividida en

actividades que siguen líneas diferentes y persiguen fines diferentes. Si nos limitamos a contemplar sus resultados –las creaciones del mito, los ritos o credos religiosos, las obras de arte, las teorías científicas– parece imposible reducirlos a un denominador común. Pero la síntesis filosófica significa algo diferente. No se busca una unidad de efectos sino una unidad de acción, no una unidad de productos sino una unidad del *proceso creador*. Si el término humanidad tiene alguna significación quiere decir que, a pesar de todas las diferencias y oposiciones que existen entre sus varias formas, cooperan en un fin común. Habrá que encontrar, a la larga, un rasgo sobresaliente, un carácter universal en el cual concurran y se armonicen todas. Si se acierta a determinar este carácter, se podrán juntar los rayos divergentes y hacerlos converger en un foco común del pensamiento. Como se ha señalado, semejante organización de los hechos de la cultura se está llevando ya a cabo en las ciencias particulares: en la lingüística, en el estudio comparado del mito y de la religión, en la historia del arte. Todas estas ciencias van en la búsqueda de ciertos principios, de categorías definidas en cuya aptitud poder ordenar en un sistema los aspectos de la religión, del arte y del lenguaje. Si no fuera por esta síntesis previa llevada a cabo por las ciencias particulares, la filosofía no contaría con punto de partida alguno. Pero, por otra parte, la filosofía no puede detenerse aquí. Procurará realizar una concentración y centralización mayores. En medio de la multiplicidad y de la variedad sin límites de las imágenes míticas, de los dogmas religiosos, de las formas lingüísticas, de las obras de arte, el pensamiento filosófico revela la unidad de una función general en cuya eficacia todas las creaciones se mantienen vinculadas. El mito, la religión, el arte, el lenguaje y hasta las ciencias se consideran ahora como otras tantas variaciones de un mismo tema y la tarea de la filosofía consiste en hacérnoslo comprensible.

CAPÍTULO I
EL ARTE COMO MANIFESTACIÓN ECUMÉNICA

Como ya se ha señalado en las páginas del Prólogo, en este ensayo se concibe el arte como un fenómeno de carácter universal que afecta, por consiguiente, a todas las personas, a todas las sociedades y a todas las culturas; será bueno así, que se inicie este análisis tratando de definir el objetivo de este estudio: el arte como tal.

Para quienes cultivan la historia del arte, aun hoy es este un género tan delicado y etéreo, tan ligado al genio individual, y si por ventura, a un género especial de creadores, que difícilmente sería concebible para ellos pensar que pudiera calificarse con ese nombre el producto de seres humanos comunes, desarrollando una "artesanía" cualquiera. Sin embargo, "a partir de Hegel[10] algunos han entendido el arte como una actividad distintiva de la humanidad, postulando que el hombre era naturalmente productor de arte, como es naturalmente hablante"[11] (Zerner, 1979). A partir de esa clasificación, así, como se verá a continuación, cabe que se intente definir cuáles son las características distintivas de ese producto universal del hombre que es el arte.

En el más amplio sentido –para Herkovits (1964)[12]–, el arte tiene que ser considerado como "*todo embellecimiento de la vida ordinaria logrado con destreza y que tiene una forma que se puede describir*". Este aspecto, el del embellecimiento, es quizás el único distintivo del arte, y lo que puede ayudar a marcar con una cierta claridad las fronteras entre las obras de arte y las que no lo son. Es claro que el concepto de belleza será variable de cultura a cultura, lo que no es variable es el

[10] Hegel Wilhelm F. (1770-1831), Filosofía de la Historia, Berlín.

[11] Zerner Henri (1983) Romanticismo y Realismo: The Mythology of Nineteenth Century Art, Harvard University.

[12] Herkovits Melville (1964), "Man and his works", N. York.

hecho de que la obra de arte sea aquella en que su creador haya impreso un carácter sustancial al que se llama belleza, por consiguiente, *estético*.

Se puede considerar con Sieber (1971) que en la obra de arte[13] hay dos aspectos básicos: "*su contexto estético o de presentación, que incluye la forma, la habilidad y el estilo; y su contexto de significación, que incluye el sujeto y sus asociaciones simbólicas*".

Si la afirmación de Sieber se lleva al modelo mediante el cual se aborda el estudio de la "obra de arte" se podría tal vez, distinguir tres sectores: 1) la materia y la técnica constituirían el soporte material de la obra de arte; 2) el asunto y la finalidad podrían equivaler a lo que Sieber llama "sujeto y sus asociaciones simbólicas"; 3) la forma y el estilo, por último, serían el reducto de la obra de arte en el que cabe describir ese "contexto estético", el lugar en el que se inserta la belleza, cualquiera que esta sea. Es claro que, como lo analizaremos en próximos capítulos y en donde nos dedicaremos a analizar el estilo concibiéndolo igualmente como un sistema, en él tendremos que considerar otros atributos fundamentales el modo de hacer o *habilidad*, la *expresión*, la *emoción* y la *cualidad*. Lo "estético" es, como se ve, uno de los aspectos más complejos de la obra de arte, cuyo análisis conducirá, en los próximos capítulos, por caminos aun poco definidos.

En cualquier caso, es necesario tener bien claro el hecho de que el fenómeno estético, o la búsqueda de la "belleza" constituyen el núcleo de lo que llamamos *obra de arte*. Es importante que esto quede suficientemente aclarado, ya que la frontera entre las obras de arte y las que no lo son es un tema muy debatido y que resulta dificultoso si no se dispone de un instrumento conceptual tan claro como el de "belleza", pese a que su definición pueda ser en este momento imposible de hacer. *"Toda nuestra experiencia nos indica que no se puede dibujar una línea estricta entre lo artístico y lo no artístico"* (Haselberger, 1961)[14].

Como expresa Kubler, "*la separación académica del siglo XVII entre artes bellas y útiles pasó primero de moda hace bastante más de un siglo. A partir de 1880 se calificó de burguesa la concepción de bellas*

[13] Sieber Roy (1971), "The arts and their changing social function", N. York.
[14] Haselberger, Herta (1961), "Method of studing art", Chicago.

artes. Después de 1900 se consideró que las artes folklóricas, los estilos provinciales y las artesanías rústicas merecían igual rango que los estilos palaciegos y las escuelas metropolitanas. Desde otra manera de rebatir, el término bellas artes se desechó hacia 1920 por los exponentes del diseño industrial que propagaban la necesidad universal del buen diseño y que se oponían a un doble criterio de juicio para obras de arte y objetos útiles" (Kubler, 1975)[15].

En verdad, si se analiza con minuciosidad tanto el mundo en que vivimos como cualquier otra sociedad "*hay muy poco arte... que no esté asociado con algún objeto que tenga utilidad*" (Herskovits, 1964), "*tanto los anzuelos de pesca, o los visillos de una ventana con las pinturas abstractas o las fugas en música*" (Mills, 1971)[16], quedarían por consiguiente dentro del concepto de arte que emplearemos en este material.

El aspecto de la utilidad o inutilidad del objeto al que califiquemos de obra de arte es, por eso, un tema fundamental. "*La cuestión principal es que las obras de arte no son herramientas, aunque muchas herramientas pueden compartir cualidades de buen diseño con las obras de arte" (Kubler, 1975).* Si se considera que todos los objetos –sean artísticos o no– son útiles, en la medida en que son necesarios, de alguna manera, para cumplir un fin en la cultura de que se trate, se habrá dado un paso importante para aclarar la cuestión; en efecto, también las obras bellas, o las obras de arte son útiles, ya que responden a la necesidad de belleza que toda sociedad e incluso todo individuo presenta. "*La innumerable variedad de formas que expresan belleza, que han surgido del trabajo de la imaginación creadora proporciona alguna de las más profundas satisfacciones que el hombre conoce" (Herskovits, 1964).*

Si las obras de arte y las demás, incluidas las herramientas, son obras útiles, la oposición *obra de arte versus obra útil* no tiene sentido. Este hay que buscarlo precisamente en el factor estético que no es exclusivo de lo que llamamos obra de arte, sino que se aplica también a cualquier obra, herramienta, etc., en la que el hombre, además de su específica función, quiera hallar satisfacción a ese impulso estético que lo

[15] Kubler George (1975), The Iconography of the Art, Washington.
[16] Mills George (1971), "Art: an introduction to qualitative anthropology", N. York.

lleva a crear belleza allí por donde pasa ya sea una casa, el altar de una Iglesia, el jardín de un palacio. Esa *intención estética* es, por lo tanto, la que hace de una obra cualquiera una *obra de arte* (Haselberger, 1961).

Lo que es en verdad extraordinario es que una obra cumpla *"una función exclusiva o predominantemente estética (el arte por el arte). La satisfacción y el disfrute que la contemplación de una obra de arte puede producir en los individuos no han sido siempre los motivos de la creación estética"* (Sanchíz, 1979)[17]. Por el contrario, lo más común es que el arte se aplique a obras cuya función es muy diversa. Sin embargo, *"la idea de que las artes sean, o puedan ser las servidoras de la religión, el prestigio o la política es firmemente atacada" (*Sieber, 1971) por muchos que consideran la aceptación de este hecho como una supuesta prostitución del arte.

Partiendo de lo que se acaba de afirmar en los párrafos anteriores, resulta estéril considerar un *arte puro y un arte decorativo* en oposición, o como dos categorías de carácter jerárquico. Es evidente que resulta injusta toda distinción entre el artista que produce ese arte puro y el artesano que crea diseños de carácter decorativo (Herskovits, 1964), por otra parte, esa distinción sería limitativa del amplio concepto de arte que se ha expresado anteriormente. Es evidente *"que lo que pueden parecer toscos intentos de pueblos, con equipo tecnológico pobre, para embellecer útiles sencillos o sus chozas o para punzar toscos dibujos en las rocas, debe entrar en la categoría del aspecto estético de la cultura"* (Herskovits, 1964), ya que, en definitiva, las diferencias entre el arte de los pueblos etnográficos y el de las altas culturas o civilizaciones sólo son de grado (Haselberger, 1961), pero no afectan a la esencia misma de la obra. En cualquier caso, los evolucionistas contemplan como formas preliminares de arte todos los objetos y construcciones cuyas contrapartidas en las altas culturas son consideradas como arte (Haselberger, 1961).

Todo lo expresado en un principio y ya señalado en párrafos anteriores de que *el arte aparece en todas las culturas de las que se tiene conocimiento*; "por ello una concepción que no demuestre ser válida

[17] Sanchíz Ochoa Pilar (1979) "Estilos artísticos y estructuras socioculturales en la América prehispánica", Madrid.

para entender las artes de otras culturas distintas de la nuestra no será válida" (Mills, 1971).

Sin embargo, tales principios que desde una perspectiva antropológica resultan ampliamente demostrados y aceptados en la actualidad, no gozan de una aceptación universal, ni siquiera entre los historiadores del arte, ni entre los críticos, para los que hasta hace poco, en muchos casos, las artes de los pueblos primitivos, especialmente las figurativas, no eran consideradas como verdaderamente artísticas; *"lo que se valoraba era principalmente la ornamentación, así como lo hábil de la elaboración. Se creía que las artes primitivas eran inmaduros esfuerzos para representar la naturaleza, tentativas deformadas por la ignorancia y por una irracional satisfacción por lo monstruoso y grotesco"*[18] *(*Shapiro, *1962).*

De acuerdo con J. Alcina Franch, 1982, hay un último aspecto a considerar en esta presentación inicial del tema estético: "¿... es arte cuando alguien, entreteniéndose, dibuja líneas en la arena o las rayas sobre la arena? Si bien no parece que pueda afirmarse que el resultado de ese entretenimiento sea una obra de arte, no podría dejarse de señalar que tal acción tiene que ver de manera muy directa con un sentimiento al que se le llama comúnmente "placer estético", al tiempo que, sin duda, tal entretenimiento debe ser interpretado como un lenguaje inconsciente emparentado con el que analiza la grafología. Lo que desde luego no suscribiría es la afirmación de Haselberger, en el sentido de que se trata de arte *"sólo cuando la acción produce resultados que afectan a alguien y no es, como el juego, un juego en sí mismo"*. Como se tendrá ocasión de analizar con más detalle en próximas páginas hay muchos ejemplos de *obras de arte* que se hicieron para que nadie las contemplara, y el artista de nuestros días crea, en gran medida, para sí mismo, aun cuando luego el aparato comercial del arte utilice esa misma obra con otros fines.

Como ya se ha hecho mención, en este material se pretende abordar problemas a los que, en términos generales, cabría calificar de teóricos; y ello por dos razones fundamentales: una, porque la historia del arte tradicional no parece interesarse por los problemas teóricos del arte, y

[18] Shapiro Meyer (1962), "Estilo", Buenos Aires.

segundo, porque algo parecido sucede con la antropología y las ciencias sociales, en general, en relación con el fenómeno artístico.

"Empírica y positivista, la historia del arte tradicional se muestra en extremo recelosa frente a toda teoría e incluso toda interpretación profundizada de las obras" (Zerner, 1979). Ello no es extraño, ya que la misma historia, de la que deriva su quehacer especializado, se muestra igualmente enemiga de cualquier tipo de teorización. Sin embargo, la historia del arte *"desde hace más de medio siglo sufre un profundo estancamiento teórico" (*Zerner), que hace cada día más urgente un planteamiento de ese género. Si bien no entraremos aquí a hacer una historia de los intentos teóricos más serios del pasado, entre los que los nombres de Riegl, Wöllflin, Worringer, Hauser y Panofsky son quizás los más importantes, no cabe desconocer que en ninguno de ellos se halla un contenido suficientemente consistente que, de algún modo, pueda servir de base para una labor sustantiva en el terreno de la teoría del arte, ya que, a lo sumo ofrecen instrumentos de carácter metodológico que han permitido en el pasado ampliar el marco de referencia, o bien, hallar cierto tipo de interpretaciones que continúan siendo insuficientes en este tiempo.

Si bien los mayores y mejores esfuerzos se han realizado en el campo de la iconografía, y esta ha incidido especialmente en la esfera del arte occidental, no es sorprendente que para un sector marginal como es el ámbito americano se proponga como la tarea más urgente *"tomar el papel de historiadores ahora abandonado por los arqueólogos"* (Alcina Franch, 1982)[19].

Es manifiesto que la historia, o sucesión encadenada de hechos propios, no dejará de hacerse mientras sea necesario, ni en lo relativo a las culturas antiguas, por parte de los arqueólogos o pre-historiadores, ni en relación al arte, por los historiadores del arte, ni en relación a culturas para las que se posea documentación escrita, por parte de los verdaderos historiadores. Otro aspecto es que arqueólogos, historiadores o historiadores del arte se limitan a hacer ese tipo de *historia de acontecimientos* sin intentar otro tipo de análisis de carácter estructural-funcional, estructuralista, etc. En nuestra opinión son dos cosas independientes y que no afectan la una a la otra.

[19] Alcina Franch José (1982), Arte y antropología, Madrid.

Desde el campo de las ciencias sociales cabe subrayar un escaso interés por el arte como fenómeno. *"La actual carencia de estructura teórica sistemática en la sociología del arte responde, en parte, a la disposición humanista que ha llevado a algunos investigadores a preocuparse más del análisis sensorial de estilos o períodos dados –fundamentalmente sobre la base de la historia del arte occidental– que de la elaboración de un marco de generalizaciones ineludiblemente indiscriminadas, aplicable a una gama intercultural de formas expresivas"* (Kavolis, 1968). Por otra parte, para muchos sociólogos el arte afecta sólo marginalmente a la sociología, ya que para muchos de ellos, ese fenómeno no ejerce influencia en el comportamiento social (Kavolis), y en cualquier caso la sociología del arte, obviamente, se interesa por las características típicas y recurrentes del arte y la sociedad *"pero no por los aspectos únicos, por importantes que éstos puedan ser o parecer desde otros puntos de vista"* (Kavolis, 1972).

En cualquier situación, sin embargo, hoy se puede hablar de una sociología del arte por embrionaria que esta pueda parecer. No se puede decir lo mismo de la antropología. No es extraño, por ello, que el capítulo de *"Anthropology today"* que trata de este tema fuese escrito por un historiador del arte y que la mayor parte de los autores cuya obra se discute sean también historiadores del arte (Mills, 1971). Sólo en los últimos años parece haber un mayor interés por parte de los antropólogos, si bien, en términos generales, se podría decir que *"todos ellos no logran atravesar la delicada frontera trazada por los mismos historiadores del arte de esa entelequia a la que llamaron "arte primitivo"* (Alcina Franch).

CAPÍTULO II
UBICACIÓN DEL ARTE EN SU CONTEXTO

Si bien la educación histórica de los "occidentales" es incompleta y discrepante, la que se refiere a la historia del arte, o al arte universal, incurre en esos mismos defectos y errores en la medida en que ellos no dependen tanto del objeto de estudio –o de educación– cuanto de la estructura mental de su comprensión o su filosofía del mundo y de la vida.

La historia del arte occidental, particularmente desde el Renacimiento hasta nuestros días, se enseña con detalle, y hasta con delectación en los más minuciosos y en ocasiones innecesarios pormenores: Rafael y Rembrandt serán nombres conocidos por los jóvenes, casi con valor comparable al de los soberanos y políticos de esas mismas épocas y lugares. En la búsqueda de los antecedentes de este arte "occidental", el arte por antonomasia, el más *excelso* de todos los conocidos, se incluiría en los manuales de enseñanza el arte de Creta, o quizás de Egipto y Mesopotamia. La educación artística que recibe el ciudadano corriente, tanto en los Estados Unidos de Norteamérica como en Francia, o en Grecia, o lo que es más significativo y lamentable, en Méjico, Bangkok o Honolulú, es este esquema mínimo, parcial, incompleto, desproporcionado del que nunca más podremos librarnos: la única estética válida será la occidental, la única historia del arte digna de ser considerada como tal será la historia del arte occidental. Todo lo demás, en el tiempo o en el espacio, es completamente desconocido o ignorado.

Este esquema mental y esta situación, que constituye la norma educativa, generalizable, por lo tanto, al común de la concurrencia central de los países occidentales, no podría trasladarse literalmente al mundo académico universitario de esos mismos países, pero sí podría hacerse con leves, mínimas modificaciones o reservas. La inmensa mayoría de los profesionales que se ocupan del estudio de la historia del arte conservarán ese esquema mental a lo largo de toda su carrera.

Es más, según se decía más arriba, aun en países cuyo pasado cultural no pertenece a la tradición occidental o europea, la enseñanza de la historia del arte, se hace consciente o inconscientemente con esa misma orientación. Está claro que, en este caso, la sociedad occidental está actuando, por supuesto inconscientemente, en defensa de su propia coherencia y robustez y en contra de todas aquellas otras culturas que pudieran hacer vacilar en la conciencia individual o colectiva la apreciación que todos debemos tener de nuestro propio patrimonio cultural.

Esto se puede llegar a explicitar precisamente porque, a partir de nuestra visión "científica" del mundo, podemos considerar a nuestra propia cultura como objeto de estudio. O sea, aclarando, examinamos nuestro comportamiento –como el ajeno– en relación con la conservación y defensa de los conceptos que pueden incrementar la fortaleza y la coherencia de nuestra cultura.

Es sólo entonces, sintiéndonos sujeto y objeto de nuestra investigación, cuando se puede empezar a conjeturar que aquella manera de enfocar el estudio de la historia del arte en nuestros institutos de enseñanza debe responder a un fenómeno inconsciente de la sociedad que desarrolla, en este caso, un movimiento de auto-defensa. No se puede justificar de la misma manera, sin embargo, la situación de la enseñanza superior y, sobre todo, de la investigación "científica" del arte.

Al arribar a este lugar es inevitable hacer referencia a la limitada incidencia de la teoría antropológica en la formulación de cuestiones relativas al mundo de experiencias estéticas y artísticas del hombre, en general, y en especial a la historia del arte occidental. Esta posición es equivalente a lo que se ha observado en otros ámbitos, particularmente, en lo referente a la historia.

Si se intenta ubicar el arte en su real contexto universal, en términos de tiempo y espacio, se comprobará que ese contexto es, por lo menos, mucho mayor en extensión que el del arte occidental. Cuando en la segunda mitad del siglo XIX se desarrollan con agudeza los estudios etnográficos en todo el mundo, y eclosiona y se desarrolla el concepto de pueblos primitivos, surge igualmente y se expande el del arte primitivo, sin embargo, aquel como éste son conceptos ambiguos, dudosos o simplemente inaplicables.

Es evidente que el concepto de arte primitivo nace –como el de pueblo primitivo –desde una perspectiva evolucionista, como una situación jerárquica en la que el arte occidental ocuparía la cima en esa supuesta evolución, mientras las artes "primitivas", o las artes de los primitivos representarían *estadios* anteriores en el tiempo y en el grado evolutivo. Desde ese punto de vista, el concepto de arte primitivo viene a reforzar el sentido etnocéntrico del arte occidental al marcar "lo otro", lo que no es occidental, y valorarlo dentro de un esquema evolucionista relativamente sencillo.

Se dijo que el concepto de "primitivo" o de "arte primitivo" era ambiguo porque, en realidad, de acuerdo a los planteamientos originales de la etnología del siglo XIX, lo primitivo engloba tanto el arte de las cavernas como el de los grupos tribales o de las civilizaciones antiguas. Esa ambigüedad que nace del propio concepto de "otredad" con el que se origina su estudio en la segunda mitad del siglo XIX, es evidente que debe ser corregida cuando se intenta una aproximación al fenómeno del arte en el hombre con un sentido universal. Ni desde el punto de vista histórico, ni desde el más preciso de la evolución artística se debe considerar por igual el arte, por ejemplo, diaguita-calchaquí con influencia incaica (figura 2.1), con la del arte rupestre de Antofagasta de la Sierra (figura 2.2), o con la pintura rupestre de Torquemada (Perú) (figura 2.3), pese a su proximidad geográfica, ya que el primero corresponde a una sociedad más compleja, el segundo es propio de una sociedad tribal de agricultores –pescadores, él tercero corresponde a un pueblo cazador muy antiguo y un cuarto permite ilustrar con las cuevas de Lacaux – Francia (1500 a.J. C).

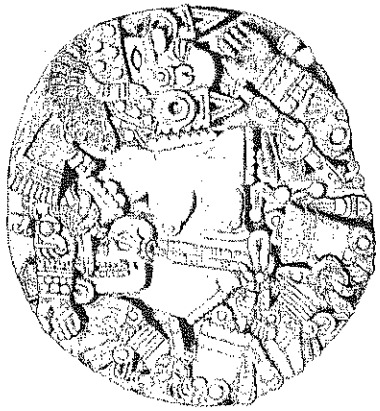


FIGURA 2.1 La divinidad lunar Coyolxauhqui desmembrada. Reinado de Ahuitzotl (1486-1502)

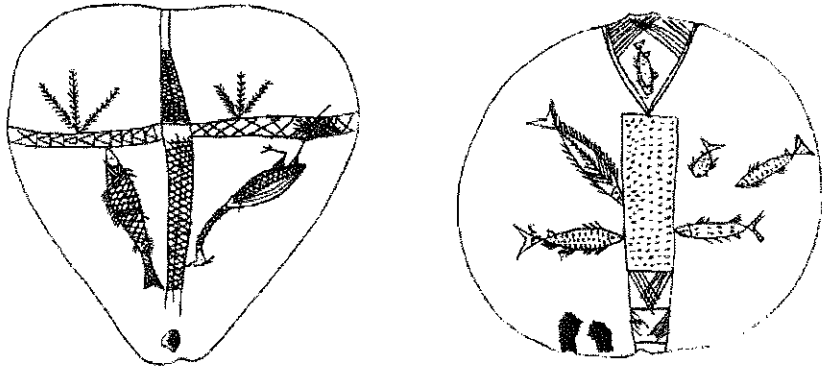


FIGURA 2.2 Culturas del centro oeste chaqueño – Argentina[20]

[20] Representación en cerámica de los recursos que les proporciona aun el monte: agricultura, caza, pesca y recolección de frutos silvestres.

FIGURA 2.3 Pintura rupestre de Torquepala (Calco de Pedro Rojas Ponce)

A esa diferenciación basada en el carácter de la sociedad y la cultura en función de su propia evolución cabría añadir otras de carácter ambiental y geográfico; si los ejemplos fueran elegidos de espacios distintos tales como el arte incaico, el de Tailandia o el de los esquimales, la mayor diversidad puede entonces encontrarse dentro de ese costal al que se llama "arte primitivo".

Cabría, en principio, utilizar dos criterios fundamentales para establecer unas diferencias tales que nos permitiesen avanzar y profundizar en el conocimiento de las diversidades del arte. Tales criterios serían los del tiempo y espacio.

Las variaciones temporales en el arte pueden ser contempladas, a su vez, como dos enfoques diferentes: con un criterio meramente histórico o con un enfoque decididamente evolucionista. El primero implica el reconocimiento de algo que es evidente, que las artes –como los restan-

tes aspectos de la cultura de los grupos humanos– varían en función del tiempo, *historia del arte universal*, o de una historia del arte español, italiano o francés, etc., se puede y se debe hablar de una historia del arte de Guinea, o del altiplano occidental de Guatemala o del noroeste de Ecuador. Así, de esta manera, los arqueólogos usualmente sólo aportan "documentos" para esa supuesta historia universal del arte, ya que por lo general llama más la atención de ellos el arte cerámico de los pueblos antiguos dado que un crecido número de monografías arqueológicas están dedicadas a describir e ilustrar el arte de la cerámica de tales sociedades y culturas.

Si bien, hubiese que hacer una historia del arte universal acompañada de un capítulo sobre Anton Raphael Mengs (fundador del neoclasicismo) o sobre Francisco de Goya (romanticismo y academicista) debería haber otro sobre las figurillas de la Tolita (Ecuador), o sobre la cerámica laqueada rojo sobre crema del altiplano occidental de Guatemala; desde el punto de vista puramente objetivo, la importancia de un arte y otro es semejante y no puede, ni debe, ocultarse uno en beneficio del otro.

Es evidente, sin embargo, que sobre Goya o Mengs se sabe mucho más que sobre los escultores de la Tolita o de los ceramistas de Totonicapán o Zaculpa; de la misma manera que se sabe más sobre Napoleón o Carlos I que sobre Tucún Humán o sobre los soberanos de los niguas o quichés creadores de las artes antes citadas. Esa, sin embargo, es una diferencia meramente circunstancial que deriva del hecho de que para unos autores se dispone de documentos escritos y para los otros no. Esa es, en realidad la diferencia –terminante y sustancial– entre historia y prehistoria.

Si en lugar de poner en contraste con los artistas occidentales –Mengs y Goya o Velázquez y Rembrandt– los ejemplos americanos que se han citado, se hubieran elegido otros de artistas del Extremo Oriente, en donde la escritura surgió desde épocas muy antiguas, la diferencia en el tratamiento de unos y otros habría que haberla situado en el espacio de lo meramente subjetivo: es evidente que se dispone de abundantes documentos sobre Goya o Velázquez, pero también sobre Mansur o Sesshin. Por qué los pintores hindúes o japoneses son totalmente ignorados en nuestro mundo educativo y sólo se difunden los nombres y obra de los pintores

occidentales es algo que solamente puede ser explicado, como se expresó ya, en función de la lógica autodefensa que la cultura ejerce sobre su propia existencia como tal.

Cabría ahora, en función de lo dicho hasta aquí, hablar de un arte histórico y de un arte prehistórico. Desde luego, dentro de la primera de estas dos categorías se debe incluir, evidentemente, el arte occidental, pero también el arte de civilizaciones tales que, poseyendo algún género de escritura, hayan producido documentos que completen nuestro conocimiento de tales artes, en relación con la biografía de los artistas, o en relación con otros pormenores o aspectos distintos. China, Japón, India y otras civilizaciones antiguas se hallan en este caso.

En cuanto a las artes prehistóricas hay que incluir la totalidad de aquellas que corresponden a pueblos que no llegaron a disponer de un código de escritura, y por consiguiente no pueden ofrecer documentos que sirvan de base para escribir la historia artística o la complementen de manera sustancial. De ahí, que se considere por igual el arte "parietal" del sur de Francia y norte de España o el arte norteafricano o sahariano o el de los pueblos agricultores o ganaderos de todos los continentes: el arte de la cultura Jomón, en el Lejano Oriente, o el de la cultura Hohokan, en el sudoeste de los Estados Unidos de Norteamérica o el de la cultura de Malkata en la desembocadura del Danubio. Todas ellas son, por el hecho de no poder disponer de documentos escritos prehistóricos, lo que implica una manera diversa de tratar los datos, más que una situación cronológica, que, evidentemente, no es similar en los ejemplos mencionados, o ni siquiera una identidad u homologación cultural, la que tampoco se da en los casos citados.

Otro enfoque bien diferente del histórico, al que ya se ha hecho referencia es el evolucionista, a pesar de que el principio analítico en ambos casos sea el mismo: de carácter diacrónico.

Cuando se habla de evolución en las sociedades o en las artes, se está tratando de establecer leyes o reglas según las cuales a una etapa de la sociedad, la cultura o el arte, sucede otra posterior, y el por qué eso sucede así, lo que quiere decir que algunas etapas, siendo contemporáneas de nuestra avanzada civilización industrial, pueden ser homo-

logadas a otras culturas muy antiguas en el tiempo. De ahí que en algún caso el arte prehistórico y el arte etnográfico puedan ser comparados y analizados como una unidad.

Es evidente que las pinturas de Altamira o de Lascaux corresponden al arte desarrollado por una sociedad cazadora muy antigua, localizada en el norte de España y sur de Francia (figura 2.4); los cazadores andinos que hicieron las pinturas de Toquepala (ver figura 2.3) vivían de acuerdo con principios de estructura social, de organización del trabajo y de economía, bastantes parecidos a los de los cazadores de Altamira y Lascaux, pero unos 30.000 años después; y en época mucho más reciente. Los esquimales también desarrollaron un arte pictórico relativamente parecido al de aquellos otros grupos antes citados. La semejanza que puede apreciarse de esas distintas formas de artes tal vez tenga su explicación en el hecho de que se trata del arte de sociedades cazadoras; sin embargo, las diferencias son grandes, muy grandes aun: los primeros cazaban bisontes, osos y elefantes antiguos, mientras los habitantes de Toquepala cazaban alpacas y ciervos y los esquimales, ballenas, renos y osos.

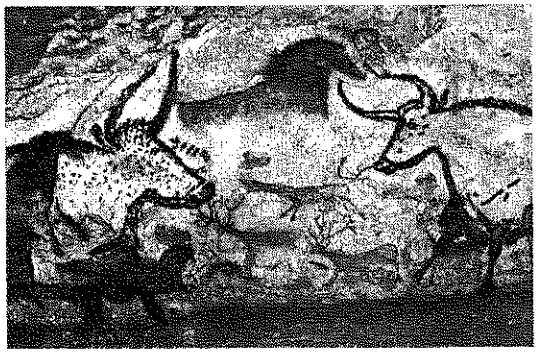


FIGURA 2.4 Cuevas de Lascaux, Francia (1500 a.J.C.)

Lo que une, así, a esas culturas y a sus artes respectivas no es su origen histórico o sus relaciones; no es su contemporaneidad; no es su medio ambiente, sino el nivel de desarrollo socio –cultural en que se

encontraban, o bien, la etapa evolutiva en que se hallan, dentro de un esquema general o particular.

Es evidente que en la actualidad no se puede tratar del evolucionismo cultural en términos universales si no es haciendo abstracción de las particularidades a que antes se hizo referencia. Evolución y adaptación ecológica son ya términos y conceptos que no pueden aislarse mutuamente. De ahí que los ejemplos antes mencionados puedan relacionarse entre sí, si se habla en términos muy generales, pero, ordinariamente, se tendría que relacionar a los esquimales con otros cazadores marítimos del Ártico, pero nunca con los de un ambiente tan distinto como son los cazadores andinos, o estos con otros cazadores de tierras áridas y montañosas semejantes a los Andes, aun cuando se encontrasen en otros continentes o correspondiesen a épocas muy diferentes.

De todo lo expresado hasta aquí, se desprende algo fundamental, que se podrá comentar a lo largo de este material: el hecho de que el arte es un componente esencial, pero un componente al fin, de la cultura y que, por lo tanto, no puede entenderse si no es en el contexto de toda la cultura de la que forma parte. Lo mencionado reside en el hecho de que el arte es la obra de un pueblo cazador, más que el hecho de que se haya producido hace 40.000 años o hace 2.000, o en el que sea un arte creado en el Ártico, en los Andes o en los Pirineos.

Si se considera así en arte, se llegará a descubrir el verdadero valor de lo que se ha llamado *arte etnográfico*. Este sería así, el arte de las sociedades primitivas o ágrafas aún vivientes en la actualidad y, por lo tanto, a las que se pueden investigar de acuerdo con la metodología usual de la etnología. La importancia de estas culturas y, por consiguiente, de su arte, no reside en el hecho de que sean "primitivas" y que de esa manera ilustren las etapas antiguas de nuestra propia evolución o los momentos antiguos de la historia humana; sino en que por ser más sencillas que nuestra civilización, al menos relativamente, se prestan mejor a ser analizadas con vistas a comprender los mecanismos siempre muchos más complejos de nuestro comportamiento artístico o estético. Saber que, en determinados pueblos selváticos del Amazonas, los chamanes, que utilizan alucinógenos crean un arte especial, o que los ceramistas-chamanes usan de tales alucinógenos para provocarse

visiones que luego tratan de reproducir en la decoración de sus vasijas, no es importante por sí mismo, sino por cuanto nos muestra una relación casi ritual entre la representación artística, su creador y la sociedad que hace uso de aquella. La magia y los alucinógenos en relación con el arte como fenómeno y como comportamiento humano quizás vengan a dar un nuevo enfoque o una nueva explicación profunda e inconsciente al comportamiento y hasta la existencia misma de un pintor coetáneo como Van Gogh o al sistemático uso del alcohol por parte de la bohemia parisina más característica.

Así, por consiguiente, el arte etnográfico viene, por un lado, a completar la visión de la "otredad" en el arte; del arte que hay más allá del arte occidental –que hasta ahora era el único a considerar y apreciar por nosotros– por el lado de la geografía así como el arte prehistórico hace lo propio por el lado del tiempo; pero, por otra parte –y quizás este es el aspecto más significativo e importante– el arte etnográfico viene a auxiliar al estudioso del arte por el lado del valor "funcional" del mismo, dentro del sistema socio-cultural en el que se produce. Como se irá apreciando a lo largo de este escrito, muchas veces ha sido el ejemplo etnográfico el que ha proporcionado la clave explicativa para muchos enigmas planteados por las artes antiguas, del mismo modo que la analogía etnográfica sirve en múltiples ocasiones para comprender diversos aspectos de compleja explicación de culturas históricas o prehistóricas. En esos casos, resulta difícil marcar las fronteras entre lo prehistórico, lo etnohistórico y lo etnográfico y, como se ilustrará oportunamente, lo más conveniente será hacer uso combinado de esos distintos tipos de información a fin de resolver adecuadamente determinados problemas.

A fin de recapitulación, se podría decir ahora que el estudio integral del arte desarrollado por las sociedades humanas, es decir, de las artes del hombre debería englobarse en por lo menos los siguientes géneros: exige interpretar la evidencia que sobrevive de las sociedades prehistóricas, es útil construir un modelo de los diferentes aspectos de la vida social, señalar como éstos están interrelacionados y considerar como el estudio de cada uno de ellos puede contribuir al entendimiento de la totalidad. Esto está ilustrado, aunque de manera sucinta, en un diagrama bidimensional (figura 3.1) en el próximo capítulo donde se explicita el tema.

CAPÍTULO III (PARTE I)
RECONSTRUCCIÓN DEL CURSO DE LA HISTORIA HUMANA
Interacciones de los distintos aspectos de la cultura

La vida económica

El objeto de todas las actividades descriptas en este capítulo y el siguiente es, simplemente el de la reconstrucción del curso de la historia humana hasta donde sea posible. Tal como es sabido, el pre-historiador trabaja a un nivel de abstracción más alto que el propio historiador, ya que éste puede contar tanto con los individuos como con los grupos. Una de las primeras tareas del pre-historiador es definir las unidades sociales de su estudio. En la práctica, su interés se basará en distinguir los grupos principales que comparten la cultura y la trasmiten de una generación a otra. No es simplemente que tales grupos hayan sido los más influyentes: es que proporcionan un marco de referencia a través del cual pueden descubrirse otras categorías y clases, y forman unidades que, al compararlas, los pre-historiadores pueden señalar los principales cambios de la historia cultural. Los criterios para definir las culturas prehistóricas varían según los casos, pero los más dignos de confianza son los que están basados en especificaciones culturales, más que aquellos controlados por factores ecológicos o incluso económicos, y es evidente que cuanto más numerosos sean los elementos o rasgos, más válida será la entidad cultural definida. Una prueba básica y uno de los instrumentos más importantes, utilizados para definir tales entidades es el área cultural, que muestra la aparición de los rasgos indicativos y marca claramente los límites espaciales de las culturas individuales en cualquier período concreto.

El pre-historiador, sólo a partir del momento en que ha definido sus culturas, está preparado para interpretar los datos en términos de historia social, y sólo puede esperar hacerlo con éxito si tiene una idea clara del funcionamiento de las comunidades. Un entendimiento de la organización y dinámica de la vida social es muy importante para

el historiador, que cuenta con la información directa que sólo pueden dar los documentos escritos; pero para el pre-historiador, cuyos datos son generalmente mucho más rudimentarios, es aún más relevante. Hasta cierto punto, el pre-historiador está en la situación del paleontólogo que intenta reconstruir la vida de un intrincado organismo a partir de unos pocos fósiles que han sobrevivido: su única esperanza está en entender bajo que principios viven los organismos y como se han formado sus miembros. Si bien fundamentalmente es análoga, se puede decir que la tarea del pre-historiador es incluso más difícil, al comparar la organización del animal más completo con la de la sociedad más primitiva de seres humanos. Entonces, ¿está justificado el pre-historiador al seguir la práctica paleontológica de interpretar los fósiles como formas vivientes?

Los antiguos evolucionistas no tuvieron dudas a este respecto; tales como Suen Nilsson de la Universidad de Lund, (Suecia) escribió en la introducción de su libro: *The Primitive Inhabitants of the Scandinavian North*, (1843): *"Si la filosofía natural ha sido capaz de buscar en la tierra y descubrir los fragmentos de un reino animal que pereció mucho antes de la aparición del hombre y, al compararlo con los organismos existentes, situarlo ante nosotros casi en estado vivo, entonces también esta ciencia debe ser capaz, amparándose en el mismo método comparativo, de reunir los restos de las razas humanas desaparecidas hace tiempo y las obras que dejaron tras de sí, trazar un paralelo entre ellas y otras similares que todavía existen y, de este modo, marcar un camino para el conocimiento de las circunstancias que se dieron, a base de compararlas con las que todavía existen"*. De todo ello se deduce, según palabras de Sir John Lubbock[21], que: *"Si queremos entender las antigüedades de Europa debemos compararlas con los toscos instrumentos y armas usadas todavía hoy, o hasta hace poco, por pueblos salvajes en otros lugares del mundo. En realidad, los Van Demaner y los indios sudamericanos representan para el anticuario lo que la comadreja y el perezoso para el geólogo"*.

[21] Lubbock John (1834-1913) pre-historiador británico, siglo XIX que por primera vez empleó los términos paleolítico y neolítico (Primitive Times).

El mismo título de su libro *Prehistoric Times, as illustrated by Ancient remains, and the Manners and Custons of Modern Savages*[22] indica que el pre-historiador no sólo puede, sino también debe interpretar los muertos a través de los vivos. Esta teoría fue expuesta de la manera más extrema por el general Pitt-Rivers[23], que ya en 1906 llegó a decir: *"Las razas existentes, en sus respectivos estadios de progreso, pueden considerarse sin engaño como representativas de las razas de la antigüedad... Nos aportan ejemplos vivientes de las costumbres sociales, formas de gobierno, leyes y prácticas guerreras que pertenecen a* las *antiguas razas de las que remotamente provienen, cuyos instrumentos que se parecen mucho, excepto en pequeños detalles, a los suyos propios, se han encontrado enterrados en el suelo..."*.

En la actualidad es fácil ver que los evolucionistas cometieron un serio error al tratar la prehistoria humana al mismo nivel que las especies animales. Se equivocaron al aplicar criterios puramente naturalistas a los acontecimientos humanos, debido a la convicción de que el género humano había surgido del mundo animal a través de cambios progresivos. Con todo, el hecho fundamental es que ha surgido y que, una vez aparecido, necesita ser estudiado tanto con criterios históricos como puramente biológicos. Mientras se justifica que el paleontólogo utilice como ejemplos de los modelos fósiles a las formas vivientes sometidas sólo a los procesos de la evolución biológica, el pre-historiador tiene que tener también en cuenta los procesos de la historia. Debemos admitir que los primitivos modernos poseen una historia tan larga como la que pueden tener los pueblos más civilizados, incluso en el caso de que no esté escrita. Es poco probable que las comunidades más remotas y aparentemente más primitivas puedan haber conservado su cultura intacta desde los primeros períodos de la Edad de Piedra: tiene que haber sido modificada por la adaptación a los cambios ambientales y, sobre todo, enriquecida por el contacto con los grupos que poseen unos niveles de evolución cultural más desarrollados. Algunos, al ser impulsados hacia hábitats menos adecuados han sufrido un empobrecimiento cultural.

[22] Los tiempos prehistóricos ilustrados a través de los restos antiguos y los usos y costumbres de los salvajes modernos.

[23] Pitt-Rivers Julian (1906) Texto de antropología social, N. York.

El hombre primitivo, en sentido literal, vivió en un pasado remoto y su estudio entra dentro de la competencia de los pre-historiadores interesados en los inicios de la Edad de Piedra antigua. Los pueblos actuales pueden utilizarse como fuentes para reconstruir las vidas de las gentes prehistóricas sólo si los utilizamos con un cuidado extremo y dentro de unos límites bien definidos; de lo contrario, se está en peligro de dar por sentado lo que, después de todo, se está intentando descubrir.

Esto no quiere decir que los pre-historiadores no puedan obtener nada del estudio de los pueblos actuales: al contrario, la prehistoria sólo podrá estudiarse plenamente si cuenta con la colaboración de las ciencias sociales, y en particular con la etnografía y la antropología social. De la primera, el pre-historiador aprende como los pueblos concretos se adaptan a su medio ambiente y disponen de sus recursos, según las formas de vida que sus propias culturas les exigen; de esta manera adquiere un conocimiento de los distintos métodos de resolver los problemas y, a menudo, las maneras distintas de interpretar los instrumentos que se parecen a los antiguos. El estudio de la antigüedad –en contra del parecer de Lubbock y Pitt-Rivers– no le dará generalmente respuestas exactas a sus preguntas. Lo que hará es proporcionarle hipótesis que le permitirán reanudar sus estudios sobre los temas que investiga, para el pre-historiador, el gran mérito de la etnografía está en que a menudo puede sugerir que es lo que tiene que buscar. A modo de ejemplo, puede encontrar que cierto tipo de instrumento es usado de distintas maneras entre los distintos grupos descriptos en la literatura etnográfica y, a menudo, tendrán tipos característicos de desgaste o fractura. A partir de estos criterios, al examinar de forma más detallada los ejemplares prehistóricos, será posible decidir entre las distintas hipótesis presentadas por los similares etnográficos cuál debe adoptarse. Esto no se refiere sólo a los instrumentos; se aplica a todo tipo de vestigios de la actividad humana incluyendo, por ejemplo, los métodos para el desmonte de bosques, cultivo de cosechas o maneras de disponer de las huertas. Al referirse constantemente a las culturas de las sociedades actuales o que vivieron recientemente, el pre-historiador debería enriquecer o fortalecer su interpretación del pasado, así como exponer los problemas pendientes que requieren posteriores investigaciones.

El valor de la etnografía no se reduce a interpretar los vestigios de cualquier comunidad concreta en un período de tiempo determinado, sino que es capaz también de ayudarnos a interpretar los aspectos dinámicos de la prehistoria, la historia del cambio, que, después de todo constituye el objeto de estudio. Si bien no debe esperarse que la etnografía comparada, según la concebían quienes creían en el progreso lineal de la cultura, proporcione una solución infalible a la historia cultural, si puede decirse que dio lugar a una provechosa noción de los niveles o fases del desarrollo cultural. Cuanto más importancia se da, en la construcción de las culturas concretas, a los factores históricos, más significativas llegan a ser las concordancias entre grupos sociales tan separados como pueden ser los *andamaneses*[24] y *tasmanianos*[25]: tales grupos están incluidos en lo que Thunwald[26] llamó un "horizonte cultural" común en el grado de control que eran capaces de ejercer sobre la naturaleza exterior y, en consecuencia, en la superestructura social que eran capaces de construir sobre estas bases. Si ni se puede estar de acuerdo con las fases que los etnólogos victorianos dedujeron de la etnografía comparada, si se puede por lo menos, al intentar reconstruir las fases de épocas prehistóricas a partir de la evidencia proporcionada por la arqueología, basarse en los datos que nos proporciona el estudio de los pueblos actuales en un estadio de desarrollo análogo. Se necesita un continuo esfuerzo de imaginación para reconstruir las huellas de las sociedades remotas, no sólo en el tiempo, sino también en sus maneras de pensar y formas de organización social, y se necesita de toda la ayuda que se pueda obtener del estudio de las formas de vida y de pensar de los pueblos primitivos actuales, que diferentes a los nuestros y están mucho más cerca de los pueblos prehistóricos, sujetos, en algunos casos, a limitaciones similares.

La etnografía descriptiva sugiere a menudo paralelos provechosos, define problemas a investigar y ayuda al pre-historiador a aproximar los datos conseguidos con las limitaciones de su propia experiencia,

[24] Andamanenses: indígenas de las islas Andamán (al norte) y Nicobar (al sur), forman parte del territorio de la India, localizadas en el océano Índico.

[25] Indígenas de Tasmania, Australia.

[26] Thunwald Richard (1932), antropólogo y sociólogo austriaco.

en una comunidad de mediados del siglo XX; la antropología social demuestra de qué manera funcionaban las sociedades y le proporciona un modelo teórico en el que fundamentar sus reconstrucciones. Los análisis de los trabajos de las sociedades individuales basados en estudios de campo, como los realizados entre los *andamaneses* y muchos otros grupos, por Malinowski[27] y su equipo, han demostrado en primer lugar que estas sociedades están integradas en un "todo", que los distintos elementos de sus culturas están interrelacionados y que adquieren sus significación como tales según la manera en que están organizadas. Esto proporciona muchas posibilidades al pre-historiador, cuya evidencia es necesariamente rudimentaria y sugiere que sólo si consiente en aproximarse con el espíritu de un científico social podrá ser capaz de inferir alguna cosa de lo que ya ha perecido; o, por lo menos, que viendo al material arqueológico y sus evidencias como huellas de sociedades que, en su tiempo, funcionaron como entidades, podrá esperar entenderlo con más claridad.

A fin de facilitar este estudio, Clark[28] utilizó un diagrama (figura 3.1) a fin de interpretar la evidencia que sobre vive en las sociedades prehistóricas. Se creyó de utilidad construir un modelo de las interrelaciones y considerar como el estudio de cada uno de ellos puede contribuir al entendimiento de la totalidad.

[27] Malinowski Bronislaw (1991), Crime and Custon in Savege Society, Boston.
[28] Clark Grahame (1980) Arqueología y sociedad, Madrid.

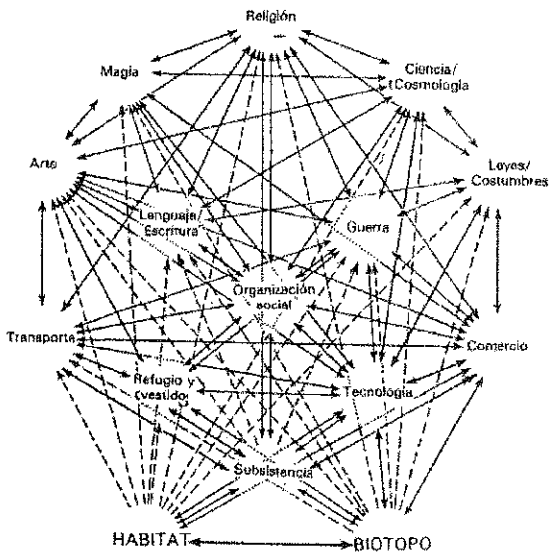


FIGURA 3.1 Diagrama de las interrelaciones de los diferentes aspectos de la cultura (Clark)

El hecho de que la cultura es artificial –es la contribución característica del hombre– no significa que puede existir fuera de la naturaleza. No es simplemente que el hombre, el creador y portador de la cultura, es un organismo natural que ha surgido de aquellos organismos que se ajustan a las normas meramente instintivas de conducta, sino que la cultura, esencialmente no es más que un medio tradicional de armonizar las necesidades y aspiraciones sociales con las realidades del mundo físico, es decir, con el suelo y el clima del hábitat y con todas las formas de vida, incluyendo al mismo hombre; todo ello constituye el biotopo. El suelo, clima, vegetación y fauna no son simplemente antecedentes de las culturas humanas, sino el marco en que éstas crecen y que, a su vez, han ayudado a formar.

Las sociedades puramente animales, de las que las sociedades humanas proceden, se ajustan en sus ecosistemas respectivos de una manera directa y simple, si bien no estática: mantenían en todo momento

un equilibrio con los otros animales y plantas y con el suelo y clima del hábitat; todo ello estaba sujeto a un reajuste constante, ya que uno y otro elemento en el ecosistema experimentaban cambios que forzaban a un nuevo equilibrio. Las sociedades humanas, al igual que los animales, viven en ecosistemas, pero mientras que las últimas reaccionan instintivamente a los estímulos de su medio ambiente físico, el comportamiento de los hombres, dado su condición de humano, está determinado, o por lo menos modificado por las normas de conducta adquiridas como miembros que son de las comunidades constituidas por la historia. En un principio, su herencia cultural era débil y actuó con una parte relativamente pequeña en la formación de la conducta de las sociedades humanas. Pero progresivamente, gracias al lenguaje, y más adelante, a la escritura, la cultura se ha podido transmitir y ser aprendida por las sucesivas generaciones; tiene una capacidad aparentemente ilimitada de crecimiento, y al crecer jugó un papel predominante en la formación no sólo del comportamiento humano, sino también del mismo ecosistema. El estudio del hábitat y biotopo es de vital importancia para el prehistoriador, debido a la interacción recíproca existente entre la cultura y los elementos del ecosistema: de este estudio no sólo puede aprender las condiciones bajo las cuales las comunidades prehistóricas desarrollaron su cultura, sino que, bastante a menudo, al observar el impacto de la cultura sobre la vegetación, puede tener información directa acerca de la utilización de la tierra que de otra manera se le escaparía.

Así, los pioneros de la agricultura en la Europa templada, como sus sucesores los colonos blancos de América del Norte, tuvieron que enfrentarse con los bosques, que, salvo algunas excepciones, cubrían todo el paisaje, hasta los límites en donde podían crecer los árboles. Sólo pudieron cultivar la tierra después de despejar la vegetación natural, y fue en ella que se alimentó principalmente su ganado. La consecuencia más importante, constatada en los análisis del polen, fue la reducción del arbolado de los bosques y el aumento de los pastos y hierbas, de manera tan acusada que la proximidad de los agricultores prehistóricos se puede detectar a partir de los diagramas de polen, incluso si no se dispone del material arqueológico. Pero la investigación palinológica es capaz de informar mucho más que esto: por ejemplo, si un espacio libre era

temporal, indicando así una agricultura itinerante y en qué momento se convirtió en permanente; o bien hasta donde el ganado podía ramonear a voluntad por el bosque, si algunas clases concretas de árboles eran descabezadas para forraje, hasta que extensión eran cultivados los cereales y si se conservaban las praderas.

Subsistencia

El aspecto más vital de la vida del hombre prehistórico, y en realidad de cualquier comunidad, es la subsistencia. No es simplemente que los seres humanos dependan para su subsistencia del alimento, sino que los métodos usados para su obtención dependen e influyen sobre cada aspecto de la vida de la comunidad. Es a través del alimento que los pueblos prehistóricos están más unidos a su hábitat, ya que, bajo las condiciones económicas de la época prehistórica, el alimento era cazado, recolectado o producido localmente. Con todo, sería erróneo suponer que su modo de subsistencia estaba determinado por las circunstancias geográficas. El suelo y clima establecían unos límites bien definidos a las plantas y animales de que disponía cualquier comunidad concreta, pero dentro de este abanico de posibilidades de elección y sobre todo, de progreso en el entendimiento y utilización de las comunidades naturales: verdaderamente si no fuera así, se tendría que suponer que los cambios en el hábitat eran por sí mismo responsables de los grandes avances realizados por el hombre de la prehistoria.

Debe resaltarse que el grado y alcance de la evolución social ha estado en gran medida condicionado por el desarrollo de los medios más efectivos de obtención de alimento y particularmente por su producción a través del control de la crianza de animales y plantas. La mayor producción de alimento tuvo como consecuencia un crecimiento en la densidad de la población; la obtención de excedentes originó sucesivas especializaciones en la subdivisión del trabajo, y todo ello hizo posible los avances técnicos necesarios para producir cada vez mayor cantidad de alimento con el mismo esfuerzo.

Al intentar reconstruir la vida económica de cualquier comunidad prehistórica, una de las primeras preguntas que hay que formularse es

hasta qué punto ésta depende de la caza, pesca o recolección, o de la agricultura. En el primer caso se quiere conocer cuál de esas actividades era la más importante; en qué medida concentraban su atención en especies particulares; si las actividades económicas estaban centradas por entero o en gran parte en el interior o en la costa; que evidencia de cambios había relacionados con las estaciones, y exactamente qué métodos de explotación se esperaban. En cuanto a los agricultores, se está intentando descubrir la importancia de las viejas actividades de caza y pesca como elemento complementario en la producción de alimento; si la actividad era principalmente de pastoreo o de cultivo; hasta qué punto el asentamiento era permanente o temporal; qué especies de animales o plantas estaban domesticadas y en qué medida se controlaba su crianza; como se cultivaba el suelo, si se usaba el estiércol y que método se seguía; si el ganado estaba encerrado durante todo el año o durante parte de él y como era alimentado durante el invierno; hasta que extensión era cercada la tierra, y qué preparativos realizaban para secar y almacenar cosechas.

En cuanto a las actividades de caza, pesca y recolección, la evidencia más segura es la que proporcionan los restos de animales y plantas. En el caso de éstas, el registro puede ser defectuoso, en particular para los períodos más remotos, cuando las actividades de recolección se supone que jugaron su papel más importante; en los raros ejemplos en que se dispone de depósitos prehistóricos con abundantes restos de plantas azuladas con abundantes restos de plantas silvestres, es a menudo difícil estar seguro de si en realidad éstas habían sido recolectadas y, de ser así, con qué propósito. Las conchas de moluscos generalmente sobreviven y, en el caso de que aparezcan grandes cantidades de especies comestibles, no hay motivo para dudar qué fueron recolectadas como alimento. Los huesos de pescado se conservan menos que los huesos de los grandes mamíferos, pero en circunstancias favorables, como son su presencia en cuevas de piedra caliza o en depósitos ácidos de los lagos azules, pueden conservarse, especialmente las mandíbulas y vértebras; incluso las escamas perduran más de los que se puede suponer. Aunque los huesos de los pájaros son frágiles pueden encontrarse en la mayoría de las situaciones en que sobreviven los restos, óseos en su posición original, y mostrar si el hombre prehistórico se beneficiaba de alguna

clase particular de caza; y es importante señalar que los fragmentos de cáscaras de huevo pueden ser muy abundantes. Inevitablemente, el peso de la evidencia recae en los restos de los grandes mamíferos. Incluso éstos pueden desaparecer completamente en suelos adversos, como, por ejemplo, la arena, pero en la mayoría de las áreas existe un lugar en donde se dan las condiciones favorables, y la constancia en la búsqueda produce los hallazgos. Nunca se insistirá lo suficiente en el hecho de que los huesos de los animales merecen tanta atención por parte del pre-historiador como los artefactos utilizados para matarlos, preparar las pieles o convertir sus astas y huesos en herramientas o armas, y que es tan importante conservar en cada estrato los restos de fauna como los restos arqueológicos.

La manera en que han sido rotos los huesos largos de los mamíferos herbívoros, sin duda para sacarles la médula, muestra que se utilizaban como alimento, y esto permite señalar su importancia, sobre todo, en cuanto a la carne que habrían proporcionado.

La evidencia principal de los métodos utilizados en la caza y captura está en los restos arqueológicos de los instrumentos o herramientas que usaban. Donde, como ocurre a menudo, sólo sobreviven las puntas de flechas o piedra o los dientes de arpones azulados; es normal identificarlos en términos convencionales, tales como puntas de flechas o azagayas, términos que dependen, en última instancia de las analogías con las armas de los pueblos "primitivos" modernos; pero sólo con observar las enormes variaciones que existen en el engaste de piezas muy similares entre sí, y también en los diferentes tipos de puntas utilizadas con la misma finalidad, puede apreciarse el peligro que encierra esta manera de proceder. Mucho más prometedora es la investigación de los restos de los enmangues hallados en lugares de ocupación en donde las condiciones naturales han hecho posible que sobrevivan los materiales orgánicos. Lugares con éstas características también pueden aportar una gran cantidad de armas de hueso y asta, así como, en casos excepcionales, fragmentos de redes e incluso trampas, más o menos completos.

Arte figurativo

Otra fuente de información es el arte figurativo, ya que generalmente representa a los animales, por los que los cazadores estaban más interesados (figura 3.2) y que formaban la base de su provisión de alimento y materias primas; incluso, en algunos casos, pueden dar información acerca de los métodos usados en la pesca y caza, que de otro modo difícilmente podría conocerse. Por ejemplo en las pinturas rupestres del Levante español se encuentran representados arcos y flechas de plumas azules y muestran como la caza era empujada hacia la línea de arqueros, una maniobra que implicaba cooperación entre un número considerable de personas, dando testimonio de un sistema de caza muy desarrollado (Figura 3.3.).

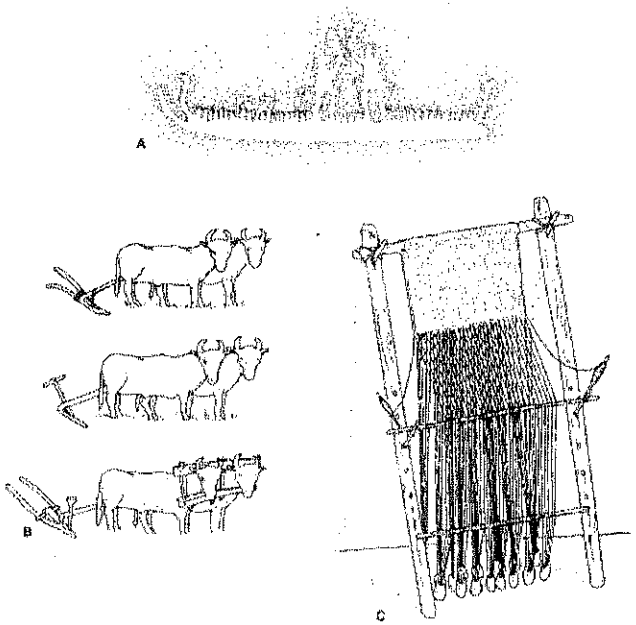


FIGURA 3.2 a) Grabado neolítico en roca con representación de un barco de Fossum (Bohuänd, Suecia); b) Distintos tipos de arados prehistóricos; c) Modelo de telar vertical

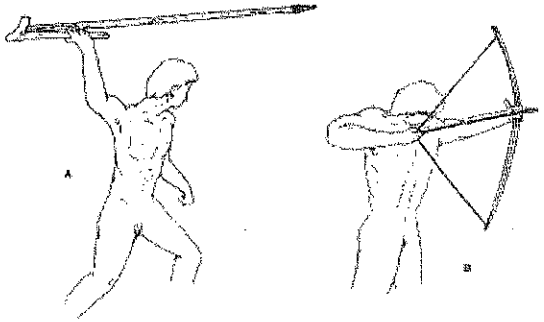


FIGURA 3.3 Empleo del propulsor y del arco[29]

Otra escena del mismo arte proporciona la evidencia de las actividades de recolección.

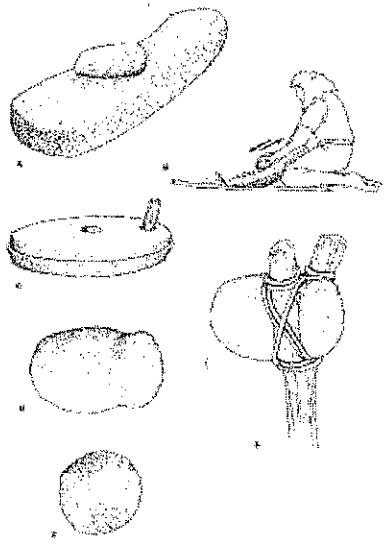


FIGURA 3.4 a) Molino barquiforme (forma similar a una barca) y mano; b) uso del modelo barquiforme; c) Molino circular; d y e) Mazo y reconstrucción del mango; f) Bola.

[29] Eran elaborados con madera de olmo: El más antiguo encontrado (cultura mesolítica de Ahersburg (c. 6000 a.J.C.).

La asociación de los basurales, al oeste de Suecia, de peces como de bacalao, abadejo entre otros, con anzuelos de hueso de tamaños apropiados, sugiere que la pesca lejos de la línea de la costa, todavía en la actualidad en esta zona, se realizaba ya durante el Paleolítico: el descubrimiento de un grabado rupestre en la mencionada zona representando precisamente una escena de pesca (figura 3.5), prueba que ésta se seguía practicando a fines de la Edad de Bronce local.

FIGURA 3.5 Arte esquimal. Memorial de caza dibujado en una mandíbula de beluga. Museo del Hombre, París

En prehistoria, como ocurre en otros campos, las conclusiones más fundamentadas son las que están basadas en la convergencia de distintas clases de evidencia. Por ejemplo, cualquier intento de reconstruir la caza de la foca, practicada con particular vigor durante el Neolítico en el área del Báltico, debe basarse en el conocimiento del hábitat de las diversas clases de foca que frecuentaban estas aguas durante el período en cuestión, y de los métodos que empleaban para cazarlas en los períodos más antiguos de los que se tienen documentos escritos. Por todo lo dicho, se pueden interpretar los restos de un gran número de focas jóvenes halladas en los basurales del Neolítico como resultado de la práctica de la caza con garrote en las zonas de crianza.

Refugio y vestido

Luego de la consecución del alimento, el resguardarse de los elementos es otra de las necesidades básicas del hombre, y que comparte con muchos otros animales. La manera en que esta necesidad fue satisfecha dependió, en parte, del hábitat, notablemente del clima y de la disponibilidad de abrigos naturales o de las materias primas necesarias para la construcción de abrigos artificiales, pero sobre todo del tipo de sociedad en que vivía. De éste dependían la clase de asentamiento y la naturaleza de sus construcciones (figura 3.6), y en consecuencia, puede aportar datos sobre el modo de subsistencia, tipo de organización social y tecnología de las personas responsables de ellos, y debido a que las obras eran construidas tanto con fines religiosos y militares como económicos y domésticos, y que podían haber sido diseñadas bajo principios estéticos, también puede esperarse que den alguna información acerca de la religión, arte y relaciones con otras necesidades.

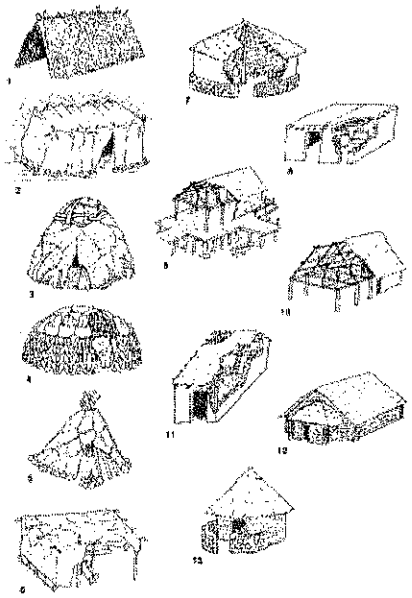


FIGURA 3.6 Tipos de casas en la prehistoria europea: 1) cabaña de Terra Amata (Niza); 2) cabaña de Lazaret (Islas Baleares); cabaña de Kostienki (lugar arqueológico (Rusia); 4) cabaña de Mezhirich (centro de Ucrania); 5) cabaña de Pincevent (sitio arqueológico, Francia); 6) cabaña de Monteverde (noroeste de Costa Rica); 7) casa calcolítica tipo Millares (España); 8) casa de El Algar (España); 9) palafito del norte de Italia; 10) casa de Hallstatt (Austria); 11) casa ibérica; 12) casa celta de Europa centro occidental; 13) casa castreña del noroeste de la península Ibérica

Asentamientos

Un principio esencial al investigar los asentamientos, es establecer sus dimensiones, ya que hasta la aparición de los transportes y comunicaciones modernos había una conexión directa entre su dimensión máxima y la economía de las personas que lo ocupaban. En zonas templadas los agricultores prehistóricos podían vivir en grupos más numerosos que los cazadores-pescadores, eran capaces de mantener concentraciones de población por encima de las posibilidades de los agricultores prehistóricos de otras regiones. De esto se puede deducir que las personas vivían necesariamente en las mayores concentraciones que su economía les permitía. Es cierto que, en el caso de los cazadores-pescadores, la unidad normal de asentamiento coincidía con la dimensión máxima posible, pero entre los agricultores había posibilidad de optar entre asentamientos concentrados dispersos.

De todas maneras, se establece la necesidad de establecer el modelo de asentamiento en base al trazado cuidadoso de un plano de los hallazgos en áreas claves. Sólo así se puede establecer el tipo de lugar preferido como asentamiento por las diferentes culturas –uno de sus atributos más importantes–, y también hasta qué punto el asentamiento estaba concentrado y, de forma apropiada, la densidad en la población.

Para el análisis de los asentamientos es de gran importancia el poder conocer la distribución de las defensas y del suministro de agua. El acceso al agua era, evidentemente, una consideración primordial al elegir los lugares del asentamiento primitivos, pero donde, por motivos de defensa u otras razones, era necesario vivir alejados de una fuente natural, o donde este manantial necesitaba de algunas mejoras para poder ser utilizado, se debían realizar construcciones para recoger y almacenar el agua de lluvia o para reforzar la fuente natural mediante la introducción de un tronco de árbol hueco o algún tipo de estructura de madera. Los pozos profundos revestidos con ladrillos o piedras aparecieron por primera vez en las comunidades urbanas, dado que necesitaban explotar las provisiones de las aguas subterráneas.

Los distintos niveles de los asentamientos, la disposición de las construcciones, caminos y senderos es algo que debe ser determinado.

Finalmente, está la importante cuestión de la duración de los asentamientos y hasta qué punto se llevaron a cabo, reconstrucciones en el mismo lugar, aunque con distinto centro, o si alternativamente sufrieron interrupciones en el mismo lugar, aunque con distinto centro, o si alternativamente sufrieron interrupciones en la ocupación: preguntas que requieren una interpretación cuidadosa de las secciones, así como de los niveles.

Construcciones

Lo primero que tiene que establecerse acerca de las construcciones es su función, es decir, su significado para las sociedades que la crearon. Entre otras cosas, es importante descubrir si las distintas actividades de la vida social estaban ubicadas en edificios independientes o bajo el techo doméstico, ya que está en relación directa con el alcance y la manera en que estaba subdividido el trabajo. Es importante averiguar, en la relación con la agricultura, si el ganado vacuno se guardaba en establos, si éstos se hallaban separados o en un rincón de la vivienda, y qué preparativos se realizaban para almacenar el producto agrícola. Es interesante conocer si los cultos eran de carácter doméstico y hasta qué punto requerían de una construcción pública especial o templo. Finalmente, deben considerarse tales construcciones como una fuente de información necesaria para el estudio de la organización de las sociedades. Por ejemplo, debería ser posible determinar si las construcciones indicaban igualdad social o sí, por el contrario, reflejaban la presencia de graduaciones, y sí las viviendas individuales albergaban a simples familias nucleares o a grandes familias que comprendían varios hogares. El carácter de sus viviendas dependía, más que nada, si la gente llevaba una vida sedentaria o nómada, y esto, a su vez, está muy relacionado con su modo de subsistencia.

Cuando las condiciones para la caza de animales salvajes eran especialmente favorables, como ocurría a menudo en la costa, los cazadores-pescadores podían vivir permanentemente en el mismo lugar o, al menos, mantener una vivienda permanente a la que podían volver una vez realizadas las expediciones. Por el contrario, los agricultores se vieron

obligados a fijar su vivienda, incluso en las primeras fases, en que tenían que ir variando sus áreas de cultivo, y así construyeron casas genuinas. Los métodos de construcción estuvieron limitados por la tecnología de los constructores y, en todos los casos, excepto en las estructuras más sagradas, también por el tipo de material de que disponían. Un objetivo principal al investigar los restos de las casas, debe ser siempre el averiguar los principios bajo los que fueron construidas, principios que se aplican necesariamente tanto si eran planta redonda como oblonga. Lo primero que se necesita establecer es como se sostenía el techo, ya que el tipo de paredes dependía básicamente de ello: o las paredes debían soportar el peso del techo o lo debía aguantar una hilera de postes que dividía la casa o, lo más simple, las vigas del techo se apoyaban directamente en el suelo; de esta manera, la casa tendría la forma de un cono o prisma rectangular, según el caso. Una información de incalculable valor puede con frecuencia obtenerse a través de los modelos de cerámica que elaboraban.

Tecnología

La importancia de la tecnología, de la que se sirvieron las sociedades humanas no sólo en la explotación de los recursos naturales con la finalidad de satisfacer sus necesidades sino en la modificación parcial del medio es por todos conocida; y debido a que cada objeto arqueológico es un producto, la evidencia para reconstruir la tecnología prehistórica puede ser muy abundante. No es casualidad que la primera clasificación objetiva del material arqueológico estuviera basada en la clase de materiales usados en la fabricación de los instrumentos y armas más representativas, y que dicha clasificación haya persistido de manera cualificada hasta la actualidad.

Durante la Edad de Piedra fue posible transformar el futuro de la raza humana gracias al descubrimiento de la domesticación y al inicio de la producción de alimento, pero es significativo que todo ello no tuviera lugar hasta que, la adopción de la nueva economía fue seguida rápidamente de la invención de la metalurgia y del avance hacia la civilización con escritura; y a la inversa, que el progreso de las comunicaciones cuya

tecnología estaba basada en el uso de sílex y piedra, fuera lento y restringido. El dominio de la metalurgia, aunque lento, fue la clave del progreso material. Una de las cosas más importantes que debe establecerse acerca de una cultura es el modo en que era usado el metal. ¿Los objetos de metal eran fabricados localmente o eran importados? En el primer caso, ¿trabajaban en metal en frio o practicaban una auténtica metalurgia? Y, también, ¿con que propósito usaban el metal? ¿Era considerado como un material precioso, utilizado sólo para la confección de adornos o armas, o era lo suficientemente asequible como para ser utilizado en la fabricación de herramientas corrientes, reemplazando así a materiales inferiores, y dando lugar incluso a nuevos tipos de utensilios basados en el aprovechamiento de sus propiedades? La manera más razonable de contestar a estas preguntas es examinar los objetos de metal, teniendo en cuenta las formas y el peso del material empleado, si bien a menudo pueden obtenerse pistas importantes a partir de las señales de su uso sobre objetos de asta, hueso, madera y materiales orgánicos, en particular cuando estos objetos, por cualquier razón, quedaron sin terminar.

Un problema de gran importancia es conocer cómo era obtenido el material necesario para realizar los instrumentos. En este contexto, lo que necesita descubrirse son los métodos utilizados por las comunidades prehistóricas en la extracción o separación de las materias primas para su uso directo, sea como instrumentos o armas o bien como elementos de comercio. Por ejemplo, ¿a qué distancia del poblado era extraído, arrancando de los afloramientos, o simplemente recogido de la superficie el sílex o el metal? Si era extraído, ¿cómo eran las minas? ¿La materia prima era para satisfacer a un amplio mercado de conocedores dedicados únicamente a ello o era una actividad temporal dirigida a satisfacer las necesidades locales? Respuestas parciales para todo ello se pueden obtener si se averigua el alcance de los trabajos, el tipo de ocupación habitual en la zona, la existencia de actividades de extracción de piedra o de fundido de metal a gran escala y, sobre todo, hasta qué distancia eran comercializados los productos. La introducción y, particularmente, el abaratamiento del metal, una vez que se hubo iniciado el uso del hierro, ayudó al sistema de desmonte, mejoró la eficacia de los

utensilios, hizo posible producir alimento con más facilidad y proporcionó las bases para posteriores avances tecnológicos.

Mientras los pre-historiadores se conformaban con tratar los objetos terminados como meros tipos necesarios para definir los períodos arqueológicos o culturales, no hubo necesidad de preocuparse por los productos de fabricación defectuosa o por los que poseían marca de uso. En la actualidad, se considera de gran importancia la función social de los artefactos y los mismos –por ser el producto de las técnicas aprendidas en sociedad–; ello hace que los pre-historiadores se interesen menos por los ejemplares seleccionados que por la producción total. Por ejemplo, al estudiar el sílex, los pre-historiadores modernos se interesan en saber cómo fueron hechos, y esto sólo puede averiguarse en base a un paciente análisis del material desechado y de los ejemplares rotos durante el proceso de fabricación.

La cerámica debe ser considerada en relación con los prototipos no cerámicos y sus variantes. En el caso de las vasijas, los fragmentos, por lo general, darán más información sobre el conjunto de las formas que los recipientes completos; la decoración impresa sólo puede ser valorada cuando se ha identificado el sistema empleado en su realización, y en cuanto a la cocción, los hornos pueden completar la información. En lo que se refiere a tejidos, incluso los fragmentos pueden dar a conocer la naturaleza de su textura. También puede obtenerse información sobre la industria textil buscando los restos de los implementos usados en el hilado y tejido.

En el caso del trabajo de la madera es particularmente importante estudiar los objetos inacabados, en los que todavía quedan marcas de los útiles, y contrastándolas con los provenientes del metal utilizado en la cultura en cuestión: es a menudo posible obtener una información precisa, como era tallada la madera y como eran usados los elementos de metal específicos.

Pero hasta qué punto los pueblos sin escritura de la prehistoria generalizaron acerca de las propiedades técnicas de la materia, hasta llegar a aplicar un conocimiento científico a sus problemas cotidianos, es otro problema.

Transporte

El transporte tiene como finalidad el salvar las distancias terrestres y marítimas y los medios que el hombre ha sido capaz de desarrollar han estado siempre en relación con las disponibilidades del medio. Las necesidades de las comunidades humanas, variables según sus modos de subsistencia, han sido el factor dinámico de su desarrollo. Los cazadores-pescadores, al ocupar territorios más extensos y al tener normalmente que perseguir y capturar su alimento, por regla general debieron haber desplegado una mayor movilidad que los agricultores primitivos. En las zonas costeras o en aguas del interior apropiadas, los botes o canoas se convirtieron en los elementos indispensables para poder realizar las actividades de pesca o para las migraciones de temporada; y no es difícil pensar que los trineos y esquíes debieron empezarse a utilizar entre los cazadores-pescadores de la zona circumpolar dado la presencia de nieve durante largos períodos. Tan pronto como la agricultura estuvo suficientemente asentada, el abonar los campos, asociado al encierro del ganado, implicaría la presencia de carros o carretas y fue, evidentemente, la ganadería lo que hizo posible por primera vez la tenencia de animales de tiro, necesarios para arrastrarlos.

La evidencia de los tipos de transporte antiguos ha sobrevivido únicamente de manera tangible en circunstancias bastante especiales y de manera muy selectiva. En condiciones climáticas templadas, los botes o canoas de piel han desaparecido prácticamente, y las carretas y trineos, por regla general, sólo están representados por las ruedas halladas accidentalmente o por los patines que fueron abandonados en lugares húmedos; en cambio, las piraguas-canoa, por su resistencia y por haber sido abandonadas generalmente en los ríos y lagos están muy representadas en la arqueología, especialmente aquellas hechas de madera de roble, naturalmente más resistentes.

El conocimiento que se posee acerca de los Inuits[30] cubiertos de piel con sus barcas impulsadas a remo, está basado, sobre todo, en los modelos aparecidos en los grabados rupestres y en las joyas talladas

[30] Inuits: tribu esquimal del Ártico.

(figura 3.7), o en los carros fúnebres, de cuatro ruedas representados en una urna hallstática[31] de Austria (figura 3.8).

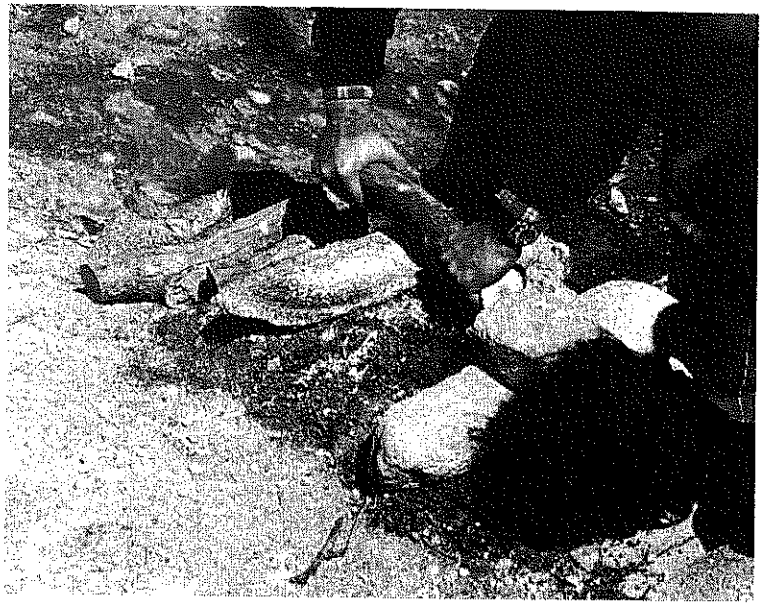


FIGURA 3.7 Arqueología experimental. Utilización de molinos de mano de la Edad de Bronce

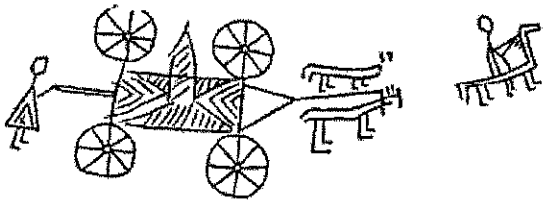


FIGURA 3.8 Carro fúnebre tirado por cuatro ruedas representado en una urna hallstática, Odenburg, (Hungría)

[31] La cultura de Hallstatt es una cultura arqueológica perteneciente al Bronce final y la primera Edad del Hierro extendiéndose principalmente por la Europa central, Francia y los Balcanes. El nombre de esta cultura es debido a la Necrópolis de Hallstatt, situada en la localidad del mismo nombre, en Austria, cerca de Salzburgo, donde se han encontrado cerca de 2000 tumbas y más de 6000 objetos.

En ciertos casos se puede constatar el uso de medios de transporte concretos incluso si no han sobrevivido restos tangibles; por ejemplo, las huellas de ruedas pueden indicar no sólo el uso de vehículos de ruedas, sino incluso su forma. Igualmente, las calzadas de madera del tipo preservado en los pantanos y, por lo tanto, normalmente datadas a través del análisis del polen, pueden por su anchura y consistencia sugerir el uso de carros o carretas, así como indicar la localización de los asentamientos. Junto con las referencias de autores antiguos y por las pistas dadas por las hasta hace poco todavía existentes costumbres populares, como es posible hacerse una idea acerca de muchos aspectos de la vida prehistórica.

Comercio

El objeto del comercio es permitir a las comunidades el poder vivir con más abundancia de la que tendrían si contaran sólo con sus propios recursos de materia prima y destreza. Mientras que una economía de subsistencia limita a una comunidad únicamente al uso de los minerales, animales o plantas de que puede disponer dentro de sus propios territorios, es posible por medio del comercio complementar estos materiales importando sustancias que se encuentran sólo en los hábitats de las proximidades más o menos distantes. Así, por un lado, la práctica del comercio es un medio de superar las limitaciones ecológicas, y su alcance y extensión es proporcional al grado en que las comunidades han dominado tales restricciones. Pero también es una manera de evadirse de las limitaciones culturales, de suplir las técnicas de que dispone la propia comunidad por otras propias o bien de sociedades más avanzadas culturalmente o de sociedades que están en una situación más favorable para la práctica y desarrollo de una actividad particular. Aunque estos dos aspectos del comercio pueden en teoría distinguirse, en la práctica es frecuentemente difícil separarlos: por ejemplo, las hachas de piedra o cobre pudieron haber sido comercializadas como herramientas, y las cuentas de ámbar o las placas de collar como adornos; con todo debieron su principal atracción a la naturaleza de las materias primas de que estaban hecho.

Desde el punto de vista práctico, el pre-historiador necesita empezar por identificar exactamente los materiales con los que estaban fabricados los objetos. Por ejemplo, las combinaciones de impurezas características que pueden detectarse por medios químicos o físicos, a menudo, permiten a los científicos indicar la procedencia exacta de los metales y la simple medición del contenido succínico del ámbar y le permite observar las diferencias entre el ámbar de un lugar a otro.

Otro requisito necesario para estudiar el comercio prehistórico es el conocimiento de la existencia de las materias primas básicas y, sobre todo, el alcance de su explotación en épocas prehistóricas. Esto no es siempre fácil; en principio, existen muchas posibilidades de encontrar minas profundas, pero muchas de las extracciones realizadas en afloramientos superficiales, que deben haber jugado un papel importante en las fases iniciales del uso del metal, han desaparecido ya, y no se puede estar seguro de si áreas que ahora carecen de un metal raro, como es el estaño carecieron también de él en épocas prehistóricas. Algunas de las sustancias más ampliamente comercializadas en la prehistoria, tales como el ámbar y las conchas, tuvieron que ser simplemente recogidas. Esto significa que a menudo se tiene que inferir la procedencia de muchos de los materiales comercializados en el pasado remoto, en base a observar las concentraciones de los objetos de comercio en relación significativa con los lugares donde se obtienen dichos materiales.

El comercio es particularmente importante para el pre-historiador dado que afecta a muchos aspectos de la vida social. El desarrollo del comercio estuvo íntimamente ligado a los medios de comunicación: en el caso de las islas, evidentemente, la única posibilidad de comercio dependía de la habilidad de la navegación. El comercio interior estuvo muy influenciado por las rutas naturales y por la disponibilidad de vehículos de ruedas y, en las áreas cubiertas de nieve la mayor parte del año, por mecanismos deslizantes.

El comercio estuvo también muy ligado a la estructura social: donde la división del trabajo estaba suficientemente adelantada se encuentran evidencias de la aparición de una clase comerciante, una clase que en algunas sociedades estratificadas, la demanda de productos singulares estaba normalmente centrada en la clase dirigente, que encontraron en

las importaciones extranjeras los elementos necesarios para destacar y acentuar su status superior; y finalmente, en la última fase de la prehistoria, la aparición de la moneda puede arrojar datos importantes sobre las unidades políticas. De la misma manera, los pesos y medidas asociados con el comercio de productos apreciados pueden dar una información valiosa acerca del conocimiento de las matemáticas por parte de los primitivos.

CAPÍTULO III (PARTE II)
RECONSTRUCCIÓN DEL CURSO DE LA HISTORIA HUMANA
Interrelaciones de los distintos aspectos de la cultura

Organización social

El asombroso progreso que atestigua la pre-historia queda reflejado en un mayor conocimiento y control del entorno físico, y testimoniado en los medios de subsistencia, abrigo, tecnología, transporte, comercio, etc.; pero es esencial recordar que todas estas realizaciones fueron llevadas a cabo por hombres que vivían en comunidades y que fue su organización social lo que hizo posible, tanto al aumentar el nivel de vida como al perpetuar la especie. Los pre-historiadores ambicionan de sus colegas antropólogos el que puedan estudiar en directo la organización social de los pueblos "primitivos" actuales que les interesan, pero necesitarán no perder las esperanza de recobrar por lo menos alguna información acerca de este tema esencial.

Algo puede inferirse del tamaño de las comunidades, siempre que los asentamientos estén completamente excavados o, por lo menos, estén determinadas sus dimensiones. Por lo general, el tamaño máximo de los asentamientos está limitado por la naturaleza de la alimentación de sus personas, pero su tamaño real depende de la opción social, y esto es uno de los aspectos más importantes a determinar. La mayor evidencia para decidir las unidades en que están formadas tales comunidades se puede obtener a partir del número de hogares en uso que existen en cada casa, y de esta manera es posible determinar si los ocupantes pertenecían a una familia nuclear o a algún tipo de familia más amplia, que comprendiera un número variable de individuos a raíz de comparar el tamaño y carácter de las viviendas y sepulturas y de señalar la calidad relativa de sus ajuares funerarios, debería ser posible determinar si una comunidad estaba formada por individuos socialmente iguales o si, por el contrario, existían, y en qué medida, clases estratificadas. Pueden observarse mar-

cadas diferencias de status social en las viviendas, tumbas y, quizás de forma más clara, en el vestido, adornos y, particularmente, en las armas.

Es vital para el conocimiento de las sociedades prehistóricas saber hasta qué punto sus actividades socio-económicas estaban subdivididas. En cuanto a la subsistencia básica, la etnografía comparada muestra que entre los pueblos cazadores-pescadores la única división generalmente conocida es la existente entre los sexos: así, la caza es básicamente una actividad masculina y la recolección, femenina, mientras que la pesca puede ser compartida o llevada a cabo tanto por hombres como por mujeres, en particular las de más edad. En el caso de los cazadores-pescadores de la prehistoria puede obtenerse, a veces, una evidencia directa a partir de un análisis de los ajuares funerarios.

Las representaciones artísticas son otra fuente de información: en el arte rupestre del Paleolítico Superior de ciertas regiones se constata el carácter exclusivamente masculino de los cazadores, y, a la inversa la recolección quedaba en manos de la mujer.

Es importante conocer hasta qué punto las materias primas se obtenían para uso local o eran extraídas y elaboradas para la exportación por quienes profesaban ese quehacer, y si los oficios eran realizados de manera doméstica por miembros de la familia o por artesanos que, a cambio de sus productos, tendrían la subsistencia asegurada; en el primer caso sólo se puede averiguar calculando las dimensiones de las minas, canteras y talleres, y también por la amplitud del comercio de sus productos. La evidencia más directa para establecer si la cerámica (figura 3.1b) e instrumentos de diferentes tipos y materiales estaban realizados por profesionales se puede obtener con la identificación de los talleres, resultado de la excavación total o, por lo menos, de gran parte de los asentamientos; pero por norma, se debe depender de otros indicios. Por ejemplo, el uso del torno rápido para fabricación de cerámica es señal de que la alfarería había dejado de ser un oficio doméstico; y la existencia de una industria metalúrgica bien desarrollada puede implicar herreros, aunque también aquí la amplitud del comercio de los productos da una indicación más de la manera en que estaba organizada la producción.

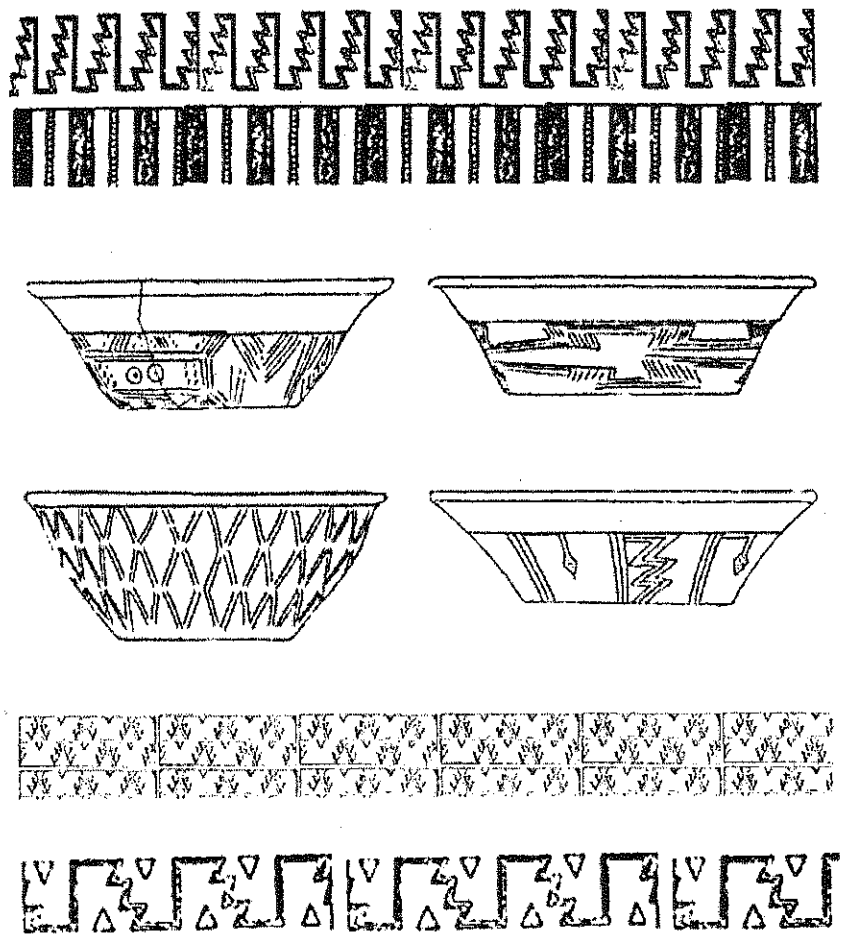


FIGURA 3.1b Cerámica San Francisco (Jujuy)[32]

El principio de la división del trabajo, o por lo menos de las funciones, sobrepasaba las bases económicas de la sociedad y, en las comunidades más avanzadas, incluye profesiones que en algunos casos implican

[32] Parece ser la manifestación cerámica más antigua del territorio argentino (2644 años). (Rossi).

un status marcadamente superior. Sería correcto decir que la aparición de la sociedad de clases no fue únicamente una consecuencia, sino también, en gran medida, una causa de la emergencia del hombre del tosco comunismo de las bandas primitivas precursoras del *Homo sapiens*.

A medida que las sociedades prehistóricas avanzaban hacia la civilización, fueron apareciendo oficios que permitían liberar a sus protagonistas del básico pero penoso trabajo de la obtención de alimento. Entre ellos puede citarse a los artistas, bardos –y posteriormente los escribas–, magos, astrólogos, sacerdotes, guerreros y dirigentes. Entre ellos, los sacerdotes, que actuaban como intermediarios permanentes entre las sociedades humanas y el poder de lo desconocido, y los guerreros y dirigentes, que por sus armaduras y la superior movilidad que les conferían los carros o la caballería se encargaron de dirigir y proteger a la población de sus enemigos terrestres, fueron las clases de mayor importancia en las sociedades prehistóricas, y es cierto que disfrutaron del status más alto. Hasta qué punto eran especialistas de dedicación total que pudieron suprimir el trabajo físico y, en parte debido a ello, disfrutar de un status superior –que en el caso de los guerreros y jefes podía muy bien ser hereditario– sólo puede saberse mediante un estudio de la evidencia arqueológica que resulta de sus diversas actividades.

Lenguaje y escritura

El poder expresarse, al hacer posible la transmisión y acumulación de la tradición social y saber popular de una generación a otra, y al facilitar la formación de ideas, debe haber significado un destacado papel en la evolución de la cultura. Además, tal como reconocen los antropólogos, en conocimiento del lenguaje permite hacerse a la idea más completa de la cultura que cualquier otro de sus atributos, ya que revela no sólo su conocimiento del mundo exterior, sino también, su organización social y los conceptos y creencias subyacentes.

Es de lamentar que sólo se pueda recobrar el lenguaje de los prehistóricos a partir de los datos obtenidos por los primitivos conquistadores

o misioneros[33], excepto si se sigue la arriesgada ruta de la reconstrucción filológica. Los filólogos del siglo XIX estuvieron impresionados con la posibilidad no sólo de recobrar el prototipo del lenguaje de los pueblos arios, en base a un estudio comparativo de sus lenguas existentes, sino también, siguiendo los mismos métodos, de reconstruir y así localizar el hábitat original de los pueblos de habla aria y descubrir su cultura material, costumbres y aspecto personal; intentos similares se han realizado con lenguas como el griego o el celta. No es necesario destacar los peligros que representan el identificar los grupos culturales y los lingüísticos en el pasado más o menos remoto, en particular, cuando uno de ellos o ambos están unidos por caracteres raciales, aunque las posibilidades de una semejanza filológica, cuando se realiza de manera crítica y en conjunción con los hallazgos de la arqueología moderna, no debe ser desestimada, tal como lo hace recordar la decodificación de la escritura micénica (final de la Edad de Bronce-prehelénica).

Entre las sociedades primitivas con una cultura material y estructura social relativamente simple, la comunicación oral debe haber sido adaptada a las necesidades sociales. Sólo con la aparición de sociedades con un nivel de desarrollo más avanzado, la escritura se hizo necesaria como medio de transmitir la tradición social, codificar leyes, inscribir archivos dinásticos y liturgias, y llevar a cabo los contratos y obligaciones propios de un tipo de vida económica más compleja e impersonal. Si bien los pueblos cesaron de ser prehistóricos cuando adquirieron el uso de la escritura, esto fue en sí mismo un proceso gradual, y en los casos en que tales pueblos imprimían sus escrituras sobre tabletas de arcilla, las pintaban sobre vasijas o grababan sobre piedra, es el registro arqueológico el que puede arrojar la única luz posible (figura 3.2b). Si bien la escritura pictográfica, que puede llegar a incluir algunos signos esquemáticos similares a los del arte del Paleolítico Superior y Mesolítico, debe ser investigada por eruditos especializados en las culturas con escritura, su estudio puede incluirse también dentro del contexto de la prehistoria y, sobre todo, de la protohistoria.

[33] Cantatore de Frank, Norma, (2009), Indígenas y misioneros en la Tierra del Fuego (tercera edición).

FIGURA 3.2b Placas grabadas en piedra halladas en Patagonia (Rossi), con lenguaje inaccesible para nosotros

Por otra parte, no debería olvidarse que la mayoría de las primeras literaturas del mundo, particularmente en las esferas de la poesía épica y escritos religiosos, eran prehistóricas en el sentido de que fueron en su origen compuestas durante el período preliterario y transmitido oralmente. Sin embargo, esta literatura primitiva (los poemas homéricos son un caso apropiado) puede algunas veces servir para arrojar luz respecto a la mentalidad y costumbres de los pueblos prehistóricos que difícilmente podría obtenerse por otro canal.

Arte

El arte, a pesar de que es una expresión del sentimiento, no es de modo espontáneo: por el contrario, la esencia del arte es el estilo, y el estilo confiere su carácter distintivo a cualquier arte particular y es compartido por su artista por el hecho de pertenecer a un grupo específico. Este carácter social del arte que sólo se pierde durante los períodos de desintegración social, junto con sus casi infinitas posibilidades de expresión, hace que sus productos sean especialmente valiosos para definir las culturas y las fases históricas. Pero el arte es igualmente significativo tanto por la visión que da de los valores estéticos de los pueblos prehistóricos como por la manera en que refleja, y hasta cierto punto incluso engloba, otros aspectos de la vida social.

Debe reconocerse que sólo algunos aspectos del arte prehistórico nos han llegado lo suficientemente completos como para darnos una visión real de su naturaleza. La música, el drama y la poesía sobreviven sólo en función de la manera en que estaban representadas en la literatura de los pueblos civilizados, si bien, a menudo, se puede obtener alguna idea acerca del carácter general y de las limitaciones de la primera de ellas a partir del estudio de los restos de instrumentos musicales que han sobrevivido, complementado, en ciertos casos, por el estudio de sus representaciones artísticas (figura 3.3b). Los vestigios y representaciones del arte rupestre, si bien escasos, muestran que la danza ya se practicaba en el Paleolítico Superior.

La arquitectura, aunque generalmente está representada en los restos arqueológicos de las comunidades civilizadas, difícilmente es reconocible, en sentido estricto, en los restos arqueológicos de las comunidades civiliza-

das; se encuentran abundantes trazas de construcciones, pero éstas deben mirarse más como prototipos que como productos de la arquitectura en cuanto al arte. Sólo las artes gráficas y plásticas están bien representadas desde los tiempos prehistóricos. El dibujo, pintura y escultura no aparecen en los restos arqueológicos hasta el período Glacial Tardío; su ausencia en períodos más antiguos es un hecho de gran importancia histórica no resuelto. Cuando aparecen lo hacen en cada una de sus modalidades, y exhiben una calidad que desafía la comparación con cualquier cosa realizada desde entonces. Parece ser una característica de la historia del arte el que no exista progreso; sólo el despliegue de sucesivos estilos en territorios diferentes. Los materiales con los que trabajan los artistas prehistóricos estaban limitados, en parte, por el medio ambiente físico, pero sobre todo, por la técnica; más tarde, éste sería el determinante más importante. El arte de ciertas cuevas del continente europeo muestra lo que los cazadores de la Edad de Piedra eran capaces de conseguir; la fundición del bronce y la talla de las piedras preciosas (figura 3.4b), por ejemplo, dependió de una tecnología relativamente avanzada y de una división del trabajo, en particular cuando el control mágico sobre la caza era un motivo principal para su producción: aunque los cazadores-pescadores representaban frecuentemente la caza de la que dependían, caza que variaba según el clima y geografía del territorio, el estilo variaba enormemente de un grupo a otro, tal como lo confirmara la comparación entre las producciones de los grupos artísticos de la Edad de Piedra franco-cantábrica, del Levante español o ártica.

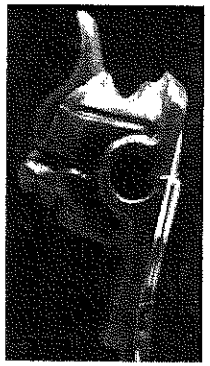


FIGURA 3.3b Águila arpía de jade elaborado por los Olmecas (Mesoamérica), 800-400 a.J.C. (Coe y Benson)

Por otra parte, no todos los grupos cazadores-pescadores practicaban un arte naturalista, tal como puede observarse en los modelos del arte Paleolítico Superior (figura 3.4b). El arte figurativo (figura 3.5b) es una de las fuentes principales para el conocimiento de los métodos de caza y arado, y es suficiente para indicar la influencia de la base de subsistencia en el contenido del arte prehistórico.

FIGURA 3.4b Retrato de un gobernante Olmeca (naturalismo); cabeza colosal tallada en basalto en el yacimiento San Lorenzo, en la cordillera de Tuxtla (Golfo de Méjico) (Coe y Benson)

El arte decorativo, aplicado al metal (figura 3.6b) es muy importante para indicar el nivel social, ya que la mayoría de los talleres estaban sostenidos por una minoría que representaba al grupo dirigente. El arte era un vehículo para la religión y la magia y, evidentemente, es una fuente principal de información acerca de ambas actividades. Finalmente, es a través del arte que se obtienen algunas de las indicaciones más sutiles sobre el efecto causado por los contactos entre diferentes culturas y sobre la génesis de las nuevas.

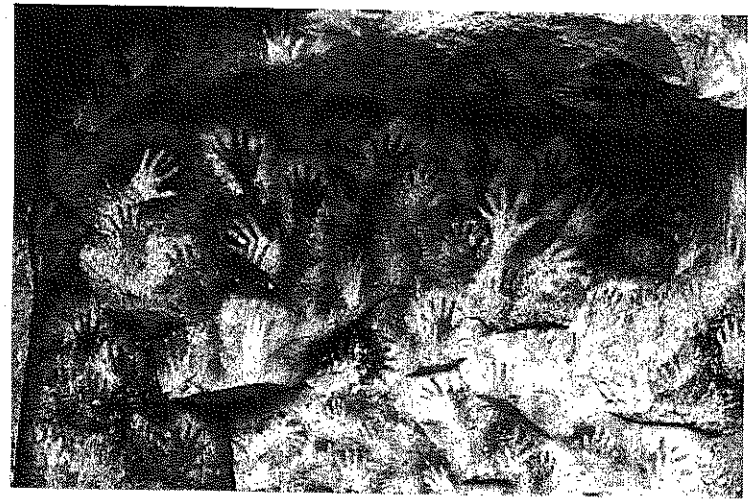


FIGURA 3.5b Cueva de las manos. Cañadón del Río Pinturas, Santa Cruz (arte figurativo)

FIGURA 3.6b Máscara de oro con ojos incrustados en piedras preciosas. Cultura de La Tolita, en la costa de Ecuador

Magia

El hombre, antes de poder discriminar los procesos de causa y efecto que operaban en sus ambientes naturales y la relación de unos con otros, intentó acceder a sus objetivos a través de la magia. Con fre-

cuencia, esta magia debe haber sido invocada verbalmente por medio de presagios y conjuras que nunca se llegará a conocer. Otro medio era la representación, a través del gesto y la danza, de los que se quería conseguir y cuyas únicas indicaciones se hallan en las representaciones artísticas. Un método que puede conseguir abundante evidencia arqueológica consiste en intentar averiguar el por qué de la pintura, grabado, escultura o modelado. La interpretación de ejemplos del arte prehistórico en términos de magia debe contar con la valoración de todas las circunstancias: por ejemplo, las representaciones de la caza de animales en las paredes y techos de cuevas y abrigos habitados por los cazadores prehistóricos difícilmente se han debido en todos los casos a motivos decorativos, ya que normalmente éstos cubren a otras más antiguas y, a veces, están situadas lejos de la luz del día, en galerías estrechas; en otros casos, la presencia de flechas o heridas en las representaciones puede ser indicativo de magia (figura 3.7b) al mostrar que los artistas estaban principalmente interesados en los animales en cuanto eran fuente de alimento.

FIGURA 3.7b Bisonte con flechas y heridas. Pintura rupestre, Niaux, Ariège, Francia

Finalmente, existen ciertas costumbres talismánicas que se descubren en los objetos materiales o en otras indicaciones visibles, como pueden ser el uso de amuletos u ornamentos hechos con sustancias con atributos especiales para evitar las malas influencias o dotar de vigor al que lo lleva puesto, o también el enterrar hachas en los cimientos de las

viviendas o llevar amuletos en forma de hacha como protección contra los rayos.

Muchos de los propósitos de la magia son básicos a la condición del hombre, y se refieren a emociones tan elementales como el miedo a la enfermedad, a la esterilidad, a los rayos o al hambre. A su manera, reflejan el trasfondo económico de sus pueblos. Los cazadores y pescadores se supone que estaban interesados en la magia a fin de asegurarse fortuna en la persecución de la caza, mientras que los agricultores estaban, sobre todo, interesados en la fertilidad de las cosechas y rebaños. En los pueblos primitivos es difícil hacer una distinción entre magia y religión, tal como se puede observar, por ejemplo, en algo tan vital como los ritos de la fertilidad o entre magia y ciencia.

Ciencia y cosmología

Difícilmente puede decirse que los pueblos prehistóricos poseyeran alguna ciencia o cosmología en el sentido de un sistema ordenado de leyes a través de las cuales el comportamiento de los fenómenos naturales pudiera ser explicado en términos abstractos. Por otro lado, no hay duda de que poseían un conocimiento detallado de su entorno en todas las cosas relacionadas con su estilo de vida, y que fue a partir de tal conocimiento empírico acumulado desde los tiempos prehistóricos que los griegos y otros pueblos civilizados pudieron, finalmente, formular leyes generales. Fue precisamente la habilidad de acumular tal conocimiento y discernir gradualmente las relaciones causales entre los fenómenos lo que proporcionó al hombre la facultad no sólo de existir en su medio ambiente, como los otros seres vivientes, sino de mejorar constantemente su posición en relación al medio: adquirió poder sobre su ambiente gracias al conocimiento, y este conocimiento estaba basado en la acumulación y clasificación de observaciones hechas a lo largo de cientos de generaciones. Este conocimiento era compartido por los individuos por el hecho de pertenecer a los grupos sociales que lo acumulaban y transmitían a las generaciones futuras y, a su vez, los nuevos descubrimientos u observaciones hechos por los individuos del grupo eran absorbidos e incorporados a la tradición social.

Todo este conocimiento, del que en última instancia dependía la subsistencia, la tecnología y toda estructura de la vida social, fue transmitido por medio del lenguaje. El pre-historiador se ve privado de ese elemento, pero no se puede decir que deba perder la esperanza de reconstruir lo que conocían los pueblos sin escritura acerca de su medio ambiente. Sus documentos más valiosos son los materiales que encuentra en los lugares de ocupación antiguos: en primer lugar, es capaz de descubrir, en base a la asociación de los objetos hallados en distintos lugares, exactamente que materiales de entre ellos fueron utilizados por alguna comunidad concreta; al examinar los restos de los animales y plantas domesticadas puede arrojar algunas conclusiones acerca de qué manera como entendía su cultivo y crianza del hombre prehistórico; a partir de los instrumentos puede deducir su conocimiento empírico de las ciencias físicas, tales como la química, física y metalurgia; y su conocimiento de las matemáticas, puede a veces, deducirse a partir de los pesos y medidas, así como la geometría a través de sus construcciones. Se puede inferir que el hombre primitivo estuvo particularmente interesado en el comportamiento de los cuerpos celestes que podían ser observados a simple vista, por lo menos desde que empezó a cultivar, y que fue necesario un conocimiento detallado de las épocas y estaciones para vencer en este quehacer: la presencia de cultos solares es suficiente para evidenciarlo, y es sabido que el conocimiento común de la astronomía en los más antiguos pueblos civilizados de Egipto y Mesopotamia estaba basado en principios prehistóricos. Parece que no hay razón para dudar que la orientación de obras como la de *Stonehenge* (figura 3.8b) en Inglaterra o *la Puerta del Sol* en América del Sur[34] (figura 3.9b) están relacionadas con la salida del sol estival. Debe hacerse una advertencia en contra del intento de ver conocimientos astronómicos avanzados en las posiciones casuales de los cantos rodados de los túmulos, en las marcas de huecos de las rocas, etc.

[34] Cantatore de Frank, Norma (2010), Tiahuanaco –una ciudad arcaica–, Buenos Aires.

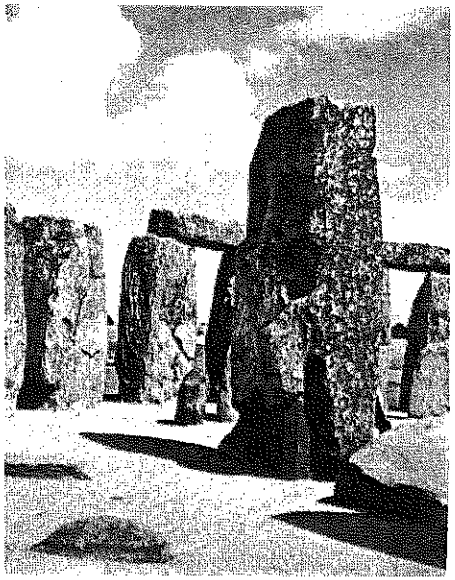


FIGURA 3.8b Monumento megalítico de Stonehenge, Salisbury, Inglaterra (1500 a.J.C.)

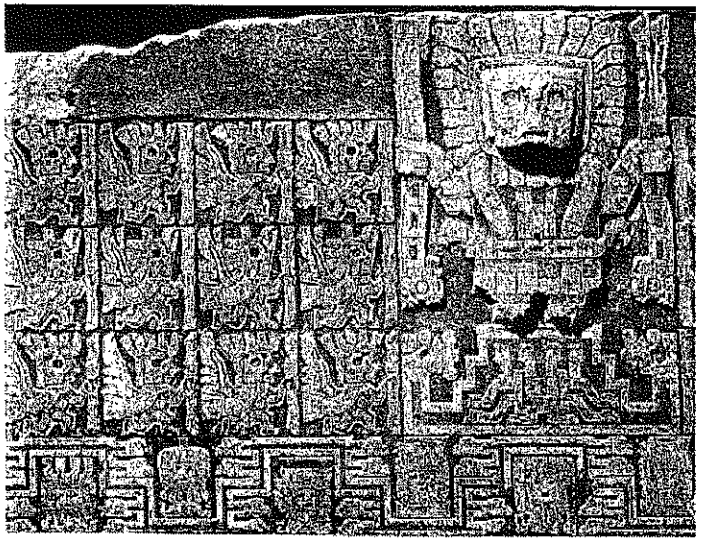


FIGURA 3.9b La Puerta del Sol –Tiahuanaco, Bolivia (siglo X)

Es legítimo y necesario tener presente que el hombre prehistórico debe haber estado siempre interesado en las estrellas, aunque más no sea para guiarse en la oscuridad, pero sería tan erróneo atribuirle una concepción del mundo o de su relación con el universo como imaginarse que había reducido el mundo físico a un sistema de leyes científicas dado que demostraba tener un extenso conocimiento de la historia natural, un activo conocimiento de las propiedades de muchas de las materias primas que encontraba en sus alrededores y una rudimentaria habilidad para la ingeniería y matemática elementales.

Religión

La religión se refleja en las artes gráficas más que muchos otros aspectos de la vida social, y ciertamente, es su fuente de inspiración más importante. Los pre-historiadores, al interpretar los indicios que sobreviven y compararlos con los datos extraídos del estudio de los pueblos "primitivos" actuales y de las comunidades con escritura de los tiempos antiguos y modernos, están en condiciones de formar un inmenso cuerpo de conocimiento.

Se puede argumentar que el origen del sentimiento religioso debería quedar reflejado, en primer lugar, en una elevada conciencia de la muerte como destino del individuo: por lo menos, es cierto que al principio y durante toda la prehistoria la evidencia más abundante de una visión religiosa de la vida es la que proporciona el ritual del enterramiento. Cualquiera que sea el motivo, la construcción de tumbas de cámara megalíticas, o la provisión de ajuares funerarios más o menos elaborados, representan una gran carga para la sociedad, y el ritual de enterramiento presupone algún tipo de reconocimiento de la naturaleza espiritual del hombre, de la existencia de un alma capaz de seguir viviendo después de la muerte. Con todo, sería un error intentar trazar conclusiones generales acerca de las creencias religiosas a partir de los restos arqueológicos de enterramiento: incluso los cambios más drásticos en la práctica funeraria, como es el paso de inhumación a incineración, o viceversa, no implica necesariamente, aunque a veces vaya unido, alteraciones significativas en la religión.

La esencia de la religión es el culto a poderes que trascienden la vida humana, y el estudio de la religión prehistórica está relacionado, sobre todo, con las formas que adopta este culto. Entre los pueblos prehistóricos se trataría de fuerzas naturales, los poderes de la tierra y del firmamento, la vegetación, el sol, la luna y el trueno, poderes para ser estimulados o propiciados según los casos, y que posteriormente se identificaron con las deidades antropomórficas y la diosa madre, dioses del trueno, etc. Tales poderes y deidades estaban simbolizados por pinturas o grabados y son esos símbolos los que proporcionan la mayor cantidad de evidencia arqueológica acerca de los cultos prehistóricos. También existen los copiosos tesoros depositados en distintos lugares, que por su naturaleza y localización indican que se trata de ofrendas votivas, así como los hallazgos que sugieren el sacrificio de animales o incluso de seres humanos. También existen los santuarios y templos donde se realizaban los cultos o eran adorados los dioses. La aparición de los templos como variantes de los santuarios domésticos, sugiere la pregunta del por qué y con qué finalidad habría surgido el clero. Una evidencia directa para este y muchos otros aspectos relacionados con la religión sólo se puede obtener a partir de las fases de la prehistoria más tardías, de las que se conocen referencias aparecidas en los escritos de las civilizaciones contemporáneas. En algunas aparecen vestigios en forma de privilegios sacerdotales o de enterramientos o representaciones de los que sugiere ser sacerdotes.

Leyes y costumbres

Si bien la ley difícilmente pudo estar codificada, en el sentido moderno del término, antes de que fuera escrita, no quiere decir que las sociedades prehistóricas carecieran de ella. El hecho que uno de los primeros usos de la escritura fue para codificar las leyes demuestra que debe haber existido un cuerpo mayúsculo de leyes transmitidas oralmente en espera de ser escritas, un cuerpo de leyes que básicamente debe haber tenido un origen prehistórico. A través de tales leyes se regularon los derechos de propiedad y las relaciones entre los individuos y los grupos, ambos temas de importancia crucial tanto para las comunidades

prehistóricas como para cualquier otra. Pero la pregunta sigue en pie: ¿qué información se puede obtener acerca de su actuación en las sociedades primitivas? En realidad, muy poca en relación con lo que se puede averiguar acerca de la economía o de algunos aspectos no materiales de la vida. Aunque siempre se obtendrá alguna información si se tiene en cuenta la problemática.

Referente a la propiedad se podrá aceptar que en las primeras sociedades humanas los medios de subsistencia y los territorios donde se desarrollaban las actividades de recolección y caza pertenecían a los grupos sociales (si es que eran de alguien). En un principio, cuando la presencia humana era todavía muy escasa, es concebible e incluso probable que no se establecieran unos límites precisos a los territorios de los diferentes grupos, y posiblemente su delimitación se realizara en un estadio relativamente tardío, e incluso que fuera a partir de las comunidades basadas en la agricultura que ésta se extendiera a las más atrasadas de los cazadores-pescadores, de manera que entre estos últimos el concepto de propiedad pudo haber estado limitado a la posesión de los escasos enseres personales, tales como son los vestidos, adornos, útiles y armas y se puede esperar encontrar marcas de propiedad en artefactos de asta, hueso y materiales similares.

No es aventurado decir que la salida del comunismo primitivo básico representó un gran progreso económico para la sociedad humana, ya que, si bien era apropiado para los primitivos que utilizaban el sílex, era totalmente inadecuado para el hombre civilizado e incluso para las sociedades bárbaras de las que surgió la civilización. El avance económico se reflejó en una subdivisión del trabajo y éste, a su vez, dio lugar a la aparición de la sociedad de clases, y el crecimiento de la riqueza y productividad estuvo asociado a una definición cada vez más estricta y meticulosa de los derechos de la propiedad. Sí había propiedad es que necesariamente había más para poseer. El único problema está en saber cómo era apropiada. En el caso de los agricultores, algo se puede aprender estudiando la naturaleza de sus asentamientos y, sobre todo, de los límites y divisiones de la tierra. Parece probable, debido al gran tamaño de los asentamientos de los pioneros de la nueva economía, que los agricultores neolíticos de la Europa prehistórica llevaban a cabo la tarea de

desmontar la tierra y cultivarla bajo unos principios que implicaban la presencia de considerables elementos propios de una empresa comunal. Es a principios de la Edad de Hierro que se tiene por primera vez una visión clara sobre la propiedad de la tierra, gracias a las plantas de los llamados campos celtas, y parece, a juzgar por la manera en que estos estaban subdivididos, que la tierra estaba sujeta a la herencia privada. Por el contrario, se sabe a través de fuentes históricas que el sistema de agricultura anglosajón estaba organizado bajo las bases más colectivas, y los miembros de la comunidad ocupaban franjas de tierras dispersas entre los campos abiertos y contribuían con bueyes al arado comunal. Los suelos arcillosos de la fase secundaria del asentamiento requerían para su limpieza y preparación de verdaderos arados tirados por bueyes.

Cabe finalizar que poco se puede conocer acerca de las relaciones entre los individuos y asuntos de moralidad privada, a no ser que se pueda disponer de fuentes literarias. Ocasionalmente, los hallazgos arqueológicos contribuyen a sugerir o confirmar lo severas que podrían ser las sanciones impuestas a los transgresores.

CAPÍTULO IV
UNA INTERPRETACIÓN SISTÉMICA DEL FENÓMENO ARTÍSTICO

Es indudable que el fenómeno del arte es uno de los más complejos de entre las muy complejas manifestaciones que comprende la cultura como un todo: es por ello que se estima oportuno encarar su interpretación y conocimiento utilizando como instrumento operativo la "teoría general de sistemas"[35] (Ludwig von Bertalanffy (1976). Se tratará de comprender, con cierto detalle, los mecanismos que se refieren a la creación artística, así como las relaciones entre las entidades en que cabría descomponer el sistema; siendo importantes tales entidades y su definición, como así mismo las relaciones que se entrelazan entre ellas.

En primer lugar se estima importante proveer una definición que sirva para ordenar las ideas acerca de los problemas referentes a cuál es

[35] La teoría general de sistemas (T.G.S.) es un estudio interdisciplinario o de los sistemas en general. Su propósito es estudiar los principios aplicables a los sistemas en cualquier nivel en todos los campos de la investigación. Un sistema se define como una entidad con límites y con partes interrelacionadas e interdependientes cuya suma es mayor a la suma de sus partes. El cambio de una parte del sistema afecta a las demás y, con esto, al sistema completo, generando patrones predecibles de comportamiento. El crecimiento positivo y la adaptación de un sistema dependen de qué tan bien se ajuste a su entorno. Además, a menudo los sistemas existen para cumplir un propósito común (una función) que también contribuye al mantenimiento del sistema y a evitar sus fallos.

El objetivo de la teoría de sistemas es el descubrimiento sistemático de las dinámicas, restricciones y condiciones del sistema, así como de principios (propósitos, métodos, etc.) que puedan ser discernidos y aplicados a los sistemas en cualquier nivel de anidación y en cualquier campo, con el objeto de lograr una equifinalidad optimizada.

La T.G.S. trata de conceptos y principios de amplia aplicación, al contrario de aquellos que se aplican en un dominio particular del conocimiento. Distingue los sistemas dinámicos o activos de los estáticos o pasivos. Los primeros son estructuras o componentes de actividad que interactúan en comportamientos o procesos, mientras que los segundos son estructuras o componentes que están siendo procesados.

Los desarrollos más destacados de la T.G.S. han tenido lugar en diversas disciplinas. En 1950, el biólogo austríaco planteó la T.G.S. propiamente dicha, exponiendo sus fundamentos, su desarrollo y sus aplicaciones.

el objeto del análisis, cuáles son sus componentes principales y cuáles son sus previsibles consecuencias o resultados.

Un primer acercamiento al problema del arte sería, de acuerdo con Leslie A. White[36] (1964), oponerlo al concepto de ciencia en relación con el conocimiento e interpretación de la realidad. Para White *"la finalidad de la ciencia y el arte es una: hacer inteligible la experiencia, es decir, ayudar al* hombre *y adaptarse a su medio para que pueda vivir"*. Sin embargo, esa aproximación la hacen desde direcciones muy diferentes y hasta opuestas, ya que "la Ciencia trata de particulares en términos universales", mientras que "el Arte trata de universales en términos particulares" (White, 1964). Por eso, como se explicará más adelante, el arte puede ser considerado también como un lenguaje simbólico: lo individual en el arte debe ser entendido como la representación simbólica de esos universales a los que hacía referencia White; por eso, el arte puede ser apreciado como un espejo en el que se ve reflejada la sociedad entera, a partir de lo cual la identificación, y por consiguiente, la adaptación con la realidad, puede comprenderse, según dice White, como uno de los fines últimos del arte.

El procedimiento que hace White del arte en la definición transcripta, refiere a su propia definición de cultura, ya que el arte debe ser considerado como una parte de la cultura global (Haselberger, 1961)[37]. En ese sentido, si la cultura está constituida por los medios extrasomáticos utilizados por el hombre para su adaptación al medio, el arte forma parte de esos medios de adaptación y, por lo tanto, contribuye a ese fin de la cultura.

Si, desde otra perspectiva, se considera a la cultura como un sistema complejo, el arte representa un subsistema dentro de ese sistema, por lo que se halla funcionalmente relacionado con las demás manifestaciones de la cultura (Read, 1970)[38], si bien más o menos dependiente de algún aspecto determinado, según las circunstancias. En ese sentido, si el área de lo social puede ser considerada, a su vez, como un subsistema del

[36] White, Leslie A. (1964), La ciencia de la cultura: un estudio sobre el hombre y la civilización, Buenos Aires.

[37] Haselberger, Herta (1961), "Method of studying ethnological art, Current Antropology", Chicago.

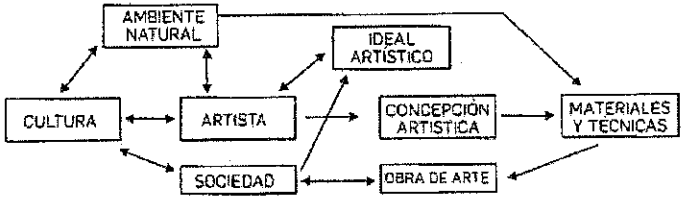
[38] Read, Herbert (1970), Arte y sociedad, Barcelona.

sistema sociocultural, el arte puede ser contemplado como una realidad social específica (Fischer, 1973)[39].

Finalmente, volviendo a un concepto que se señaló más arriba, el arte es expresión, lenguaje, comunicación. El artista crea un lenguaje –o patrón simbólico–, que es comprendido dentro de su propia sociedad y a partir del cual el creador –nominado o anónimo– se comunica con su sociedad a la que le trasmite determinados mensajes que, siendo coherentes con el restante conjunto de patrones culturales, no sólo son comprendidos, sino que son esperados por los individuos o grupos de individuos de la sociedad en la cual se produce y se utiliza ese lenguaje.

Desde otro punto de vista, se puede considerar el arte, no como una realidad objetiva, configurada y terminada, sino como un proceso. Frecuentemente la Historia del Arte es más bien la historia de las obras de arte o la historia de los artistas y sus obras, dentro de un contexto histórico –cultural en el que los cambios y continuidades estilísticas representan los núcleos de interés crítico. Pocas veces, sin embargo, se atiende al proceso completo no como un proceso histórico, sino como un sistema de relaciones entre el artista y su entorno social y natural, del que resultará la obra de arte, pero cuyo resultado no será exclusivamente una unidad cerrada, sino más bien una apreciación múltiple. Este sistema de relaciones es el que provoca la obra artística al mismo tiempo que es responsable de su modificación del gusto en la sociedad que es receptora de la obra de arte.

Ese complejo sistema de relaciones podría quedar expresado mediante el siguiente esquema.



ESQUEMA 4.1 Sistema de relaciones (Adaptado de Clarke).

[39] Fischer, Ernst (1973), La necesidad del arte, Barcelona.

En este sistema, los elementos nucleares están constituidos por el artista, la obra de arte y la sociedad, que constituyen un sistema ordinario de retroalimentación. Sin embargo, el sistema es algo más complejo: lo vamos a detallar a continuación con algún detalle respecto a las diferentes entidades que corresponde distinguir en el sistema y sus mutuas relaciones.

Si en el citado sistema se toma como punto de partida, para asimilar el mismo, al artista debe entenderse no como una individualidad aislada, sino más bien como una realidad socio-cultural; puede tratarse de un experto, pero con frecuencia será una persona inexperta, es decir, uno entre muchos que expresa en la forma que lo haría cualquiera, lo que todo el mundo espera que exprese, sin quitar ni poner nada de su propia cosecha, o poniendo tan poco que todo el mundo queda satisfecho y entiende el mensaje que la obra de arte lleva consigo.

El artista está condicionado por varios "sistemas" de los que forma parte inalterablemente: el sistema social, el sistema cultural y el sistema ambiental, del que el ambiente natural sólo es una parte. Todo ello constituye su entorno, pero a su vez ese entorno funciona como una dupla de sistemas: el socio-cultural, dentro del cual se produce el artista, y el ambiental, dentro del cual cabría considerar, a su vez, un sistema ambiental natural y un sistema ambiental socio-cultural, que vendría a representar simbólicamente a todos los sistemas socio-culturales, además de aquel que constituye el núcleo de nuestra atención.

Dentro de la representación que se ha atribuido a esa serie de entidades, las que se denominan *cultura* y *sociedad* constituyen a su vez un sistema interactivo compuesto por dos subsistemas; lo mismo se puede decir del dúo de sistemas: el socio-cultural, dentro del cual se produce el artista, y el ambiental, dentro del cual cabría considerar, a su vez, un sistema ambiental natural y un sistema ambiental socio-cultural, que vendría a representar simbólicamente a todos los sistemas socio-culturales, además de aquel que constituye el núcleo cultura/ambiente cultural. La relación entre la entidad artista y las mencionadas es igualmente interactiva; interesa destacar, sin embargo, que el artista, como se ha dicho, está determinado o al menos condicionado por su sociedad, su cultura y el medio ambiente en el que ese complejo socio-cultural se desarrolla.

Si se toma, a título de ejemplo, el artista indígena de una región, se observará como, en primer lugar, su arte está determinado por una serie de elementos que les son habituales en su entorno visual: hojas, orugas, serpientes, jaguares, etc., e incluso en el "entorno visual" proporcionado por la ingesta de alucinógenos cuyos efectos completan a su vez ese mismo medio ambiente con supuestas visiones abstractas. Además, en segundo lugar, el arte al que se hace referencia está determinado por su cultura, especialmente por su mundo mitológico, lo que se transformará en lenguaje simbólico en lo que se refiere a lo masculino y lo femenino, utilizando procedimientos formales y de color; por último, ese arte indígena estará determinado por la sociedad, en la medida en que está obsesionada por el incesto y la exogamia, insistirá en que tales ideas queden expresadas constantemente en las obras de arte de su pueblo. Medio ambiente natural, cultura y sociedad estarán, así, determinando al artista para que obre de una determinada manera (Reichel-Dolmatoff, 1978)[40].

Se estima acertado manifestar aquí, que lo que se está designando como artista, tanto puede ser un individuo como varios. En realidad, muchas de las realizaciones artísticas, tanto en culturas prehistóricas como en culturas primitivas o "etnográficas", son obras colectivas y anónimas, algo parecido ocurre con las "obras de taller", si bien en este caso la obra de arte puede estar incluso "firmada" o, al menos, se puede identificar como de un único autor.

Todo ello lleva a preguntar sobre la posible, necesaria o innecesaria originalidad del artista. Es evidente que esta originalidad es exigida coactivamente en la sociedad occidental de nuestra época; lo fue menos en épocas pasadas y, desde luego, no ha sido o no es deseada o necesaria en otras culturas diferentes de la occidental, ya que la originalidad individual va en detrimento de la claridad o de comprensión generalizada del lenguaje que es el arte. Sin embargo, todo arte como toda cultura cambia a lo largo del tiempo, y ese cambio no es otra cosa que el resultado de sucesivas innovaciones, las cuales, a su vez, son el resultado de originalidades individuales aceptadas por la sociedad e incorporadas,

[40] Reichel-Dolmatoff, Gerardo (1978), El chamán y el jaguar: Estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia, Méjico.

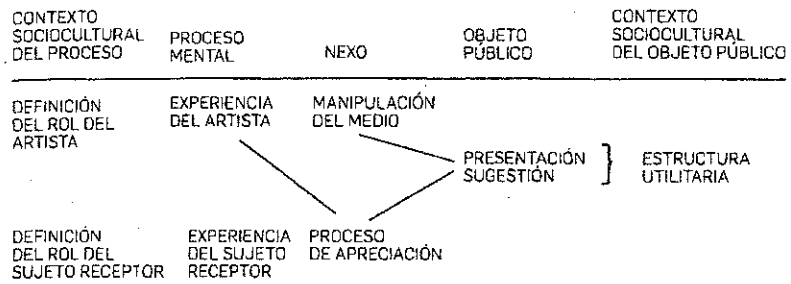
por consiguiente, al código artístico de la misma, lo que, en definitiva, está aludiendo a inconformidades con el o los códigos anteriores y a las "popularidades" de determinadas formulaciones artísticas frente a otras ya " caducas" o "pasadas de moda". Por otra parte, ese artista, conceptualmente, comprende desde lo que por lo general se conoce por "artesano" hasta el verdadero "artista", lo cual hace referencia a otros aspectos tales como la función y utilidad de la obra de arte, rol y status del artista, etc.

Hay una última unidad a considerar en el marco determinante o condicionante del artista; es la que corresponde a lo que se ha llamado *Ideal artístico* que, evidentemente, responde por una parte a la *meta* individual del artista, pero a su vez, viene a concretar un ideal colectivo o de la sociedad en la que funciona el artista y se produce la obra de arte. En ese sentido se trata también de un sistema de retroalimentación en el cual el ideal artístico colectivo influye en el artista para que cree una determinada obra de arte en la que, inevitablemente habrá una cantidad de rasgos que, alejándose de aquel ideal artístico, lo modificarán en mayor o menor medida. Tales modificaciones dependen evidentemente del grado de "originalidad" personal del artista y, a su vez, la obra de arte resultante, influyendo en la sociedad, modificará de un modo relativo su ideal artístico. Cuando el sistema es muy estático –el caso del arte indígena–, las modificaciones del ideal artístico son inapreciables, sin embargo, cuando el sistema es muy dinámico –nuestra propia sociedad–, los ideales artísticos están siendo modificados constantemente.

A partir de las condiciones descriptas, el artista concibe su obra. Esa concepción se aproxima tanto como es posible a los patrones artísticos de la sociedad y a los ideales individuales y colectivos, pero, al mismo tiempo, hace referencia a su inmediata realización, por lo que se delimita dentro de determinados marcos formales.

El siguiente momento en el proceso que se está analizando es el que corresponde a la elección de materiales en base a los cuales se va a realizar la obra de arte y a las técnicas a utilizar; en buena parte determinadas por esos materiales y también por las tradiciones específicas de cada cultura en relación con los contenidos y estilos formales.

Un enfoque diferente de este proceso, pero que lo completa en determinados aspectos, es el que presenta George Mills (1971) [41] en un ensayo, en el cual analiza con detalle la relación entre el artista y el sujeto receptor de la obra de arte, lo que puede resumirse en el siguiente cuadro:



CUADRO 4.1 Relación entre el artista y el sujeto receptor de la obra de arte (Mills)

El resultado aparentemente final de este proceso es la *obra de arte*, a la que luego se hará referencia con mayor detalle, pero en la que habrán de considerarse, al menos, los siguientes aspectos: 1) asunto; 2) materia; 3) técnica; 4) finalidad; 5) forma y 6) estilo.

Se puede decir que la obra de arte es el resultado "aparentemente" final porque, en realidad, el resultado final consiste en la interacción entre la obra de arte y el espectador, siendo por consiguiente, una resultante variable. Es evidente que esa interacción no tiene muchas posibilidades de desarrollarse en estilos muy formalizados, o muy naturalistas, en los que el espectador sólo tiene que asentir a lo que dice el artista y asimilarlo; sin embargo, cuando el estilo es más cursivo, menos "lingüístico", o sea, menos formal, más libre y más ambiguo, la obra de arte es, teóricamente, tan variable como contempladores potenciales tenga: en cualquier caso sus interpretaciones serán tan diferentes que se podrá hablar, literalmente, de una colaboración efectiva entre el artista y el espectador en la obra de arte.

[41] Mills George (1971), "Art: an introduction to qualitative anthopology", N. York.

En ese acto final se produce el cierre del ciclo de retroalimentación del sistema al que nos hemos referido antes, ya que la obra de arte vuelve a la sociedad, y por lo tanto, al artista que la creó, formando parte, así, del entorno socio-cultural que es, en definitiva, la razón de ser del artista y de la obra de arte.

Si se considera el arte como un aspecto del *proceso productivo* de una sociedad, se debe entender que este género de producción se verifica a partir del concepto relativo de *ocio*. Indiscutiblemente, "ningún pueblo que se conozca, por dura que sea su vida, invierte todo su tiempo, todas sus energías, en la adquisición del alimento y vivienda; hasta las tribus más pobres han producido obras de arte que les proporcionan placer estético (figura 4.1) y aquellas a quienes una naturaleza pródiga o una inventiva más rica les permite vivir sin zozobras, dedican gran parte de sus energías a la creación de obras de arte" (Boas, 1947)[42].

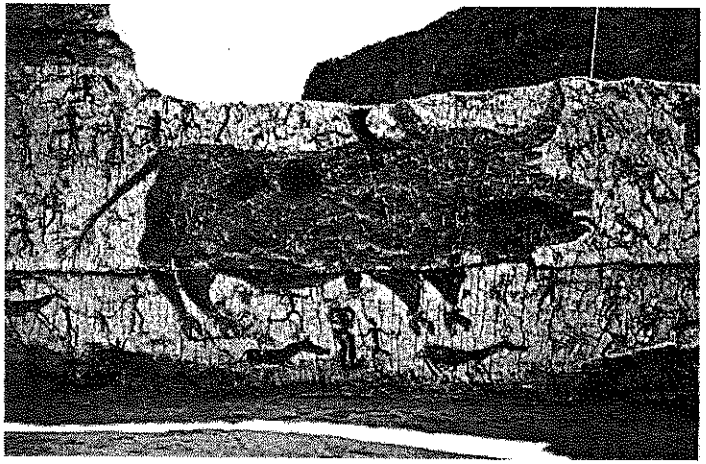


FIGURA 4.1 Gran toro ocre rojo rodeado de cazadores– Fresco (hacia 850 a.J.C.), Anatolia, Turquía

El ocio se halla en la base del arte, como en la base de gran parte de los desarrollos más elaborados y complejos de la cultura. Mientras que el tiempo de ocio presenta un proceso de incremento acumulativo,

[42] Boas, Franz (1947), El arte primitivo, Méjico.

también el arte crece a ese mismo ritmo y en esa misma proporción, lo que está igualmente en relación con el aumento en el uso de la energía.

Así, de acuerdo con este planteo y hablando en términos muy generales, se podrían señalar varios momentos en los que se puede apreciar una correlación que se concretaría así: aumento en el uso de la energía –aumento en el tiempo de ocio– aumento en la creatividad artística. Estos aumentos decisivos serán los siguientes: 1) transición de la etapa de cazadores-recolectores-pescadores, a la de grandes cazadores especializados (ejemplos: pinturas rupestres del sur de Francia y norte de España o de los Andes, entre otros) (figura 4.2); 2) transición de la etapa de los cazadores especializados a la de agricultores y ganaderos del Neolítico (ejemplos: las cerámicas y esculturas en barro cocido del valle de Méjico o de Valdivia en la región de Guayas (Ecuador) (figura 4.3); 3) transición de la etapa de agricultores y ganaderos neolíticos a la de las civilizaciones urbanas teocráticas (ejemplos: templos y palacios de Luxor, Babilonia o Teotihuacán (figura 4.4).

FIGURA 4.2 Fragmento de una concha incisa que representa a un hombre remando en un tronco vaciado y con objetos de culto

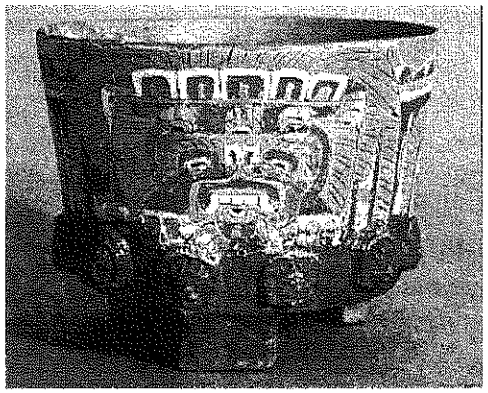


FIGURA 4.3 Vaso en forma de trípode, estucado y pintado, reproduce la cabeza de un jaguar emplumado

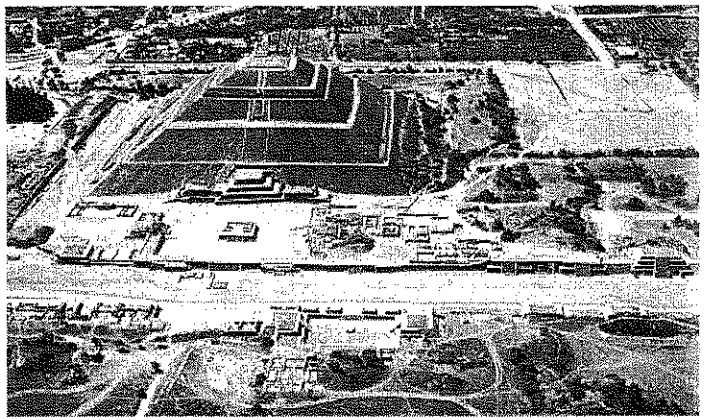


FIGURA 4.4 Plano del centro de Teotihuacán. La Pirámide del Sol

En relación con los orígenes del arte se han citado multitud de teorías, algunas de las cuales, sin duda, son de utilidad a pesar de su carácter teorizante y enormemente intuitivo. Así, para Luquet (1926)[43], las dos condiciones previas del arte corresponden a la idea de la *semejanza* o de la imitación y en la idea de la *causación*, la creación o producción

[43] Luquet, G.H. (1926), "Les origines de l'art figuré, Leipzig.

de algo de la nada. Esas ideas podrían haberse desarrollado en la "era de las experiencias y los descubrimientos pre-mágicos" (Hauser, 1969)[44].

Es debido al hecho de que la idea de la semejanza o imitación es una de las primeras que pueden señalarse por lo que Alois Riegl reitera que *"todo arte, incluso el decorativo, tiene un origen naturalista e imitativo, y que las formas estilizadas geométricamente no se encuentran en los comienzos de la historia del arte, sino que son un fenómeno relativamente tardío, creación de una sensibilidad artística ya muy refinada"*.

De todos modos, es importante subrayar que *"todos los miembros de la humanidad gozan del placer estético, a pesar de que resulte bien difícil con precisión cuál puede ser ese placer; es claro que, para que tal goce se dé, se precisa de la elaboración del concepto de belleza que, siendo variable de cultura a cultura, sin embargo está definiendo o centrando el ideal artístico colectivo, en el que en términos generales queda subsumido el ideal artístico* individual*"* (Boas, 1947)[45].

El concepto de belleza y placer estético conduce, sin embargo, a establecer una consideración que resulta básica para el arte: su contemplación. Hasta tal punto ello es así que, como ya se ha indicado precedentemente, la terminación del proceso que se inicia en el artista no concluye hasta que la obra de arte es completada por el espectador, es decir, por la sociedad que es su razón de ser. Sin embargo, como ya se analizará, determinadas obras de arte, o lo que se llaman tales, no han sido creadas para su contemplación; o bien, se crean simplemente para que existan, o para que cumplan una determinada finalidad que no implica que sean contempladas. Por ejemplo, es bien sabido que muchas pinturas rupestres del Paleolítico, como las de Altamira o Lascaux, entre otras, se realizaron en lugares donde era imposible o muy difícil que se pudieran contemplar; un segundo ejemplo es más indicativo: los indios *huicholes*, del noroeste de Méjico, cuyos trajes bordados son de una gran perfección artesanal y belleza, confeccionan también unos "lienzos con bordados" que van prendidos a las flechas y tienden a representar una plegaria a la divinidad; la figura de un niño, toscamente trazada, expresa

[44] Hauser, Arnold (1969), Historia social de la literatura y el arte, Méjico.
[45] Op. cit.

una plegaria por la salud del infante; la figura de un ciervo es una oración para tener buena suerte en la cacería. Las flechas con los lienzos prendidos se introducen en el techo de palma de un templo y allí se dejan descomponer. *No se les destina a ser obras de arte*, sino simples representaciones que tienen un fin temporal" (Boas, 1947).

Ambos ejemplos conducen por caminos paralelos, si bien, relativamente diferentes, a hacer reflexionar de sí, para estas "obras de arte" (?), es útil el concepto de *belleza* y el consiguiente de *placer estético* o más bien habrá que utilizar otros conceptos diferentes en relación a la eficacia o no desde el punto de vista de la magia. Es posible, sin embargo, hacer uso del concepto de belleza si se considera que la *contemplación* de esas obras puede ser o bien desde el punto de vista del observador actual, al entrar en contacto con un pasado exótico que forma parte de nuestra realidad presente, o bien desde el punto de vista de los *sobrenatural,* entidad espiritual a la que se dirige la supuesta obra de arte y para la que quizás la belleza no debe faltar. Su espectador o contemplador sería en ese caso una divinidad o un espíritu al que antropomórficamente el artista, el creador de la obra de arte, atribuiría la misma capacidad de juicio estético que a un hombre de la comunidad. Todo ello resultan posibilidades de que un concepto *relativo* de belleza se siga utilizando, como en las obras que fueron realizadas para ser observadas o contempladas.

En el análisis del arte, más concretamente, en el análisis de la obra de arte, existe un concepto que resulta fundamental: *el estilo.* En opinión de Hauser, el *"estilo es el concepto fundamental y central de la historia del arte sin él se tendría sólo una historia de los artistas en el* sentido *de una información simultánea o sucesiva de los grandes maestros y de un catálogo de sus obras seguras y probables, pero no se tendría una historia de las direcciones comunes y de las formas generales que unen entre sí los productos artísticos de una época, de una nación o de una región..."* (Hauser, 1973)[46]. El grado de imprecisión y vaguedad de este concepto es de tal naturaleza que hace extremadamente difícil su uso, razón por la cual, en las próximas páginas se tratará de aclarar y precisar el concepto mismo.

[46] Op. cit.

Ese grado de imprecisión queda netamente evidenciado cuando se enumera y especifica la siguiente serie de ejemplos, en los que el término se emplea con finalidades totalmente diferentes. Se habla de "estilo egipcio" (figura 4.5) para referirse al estilo artístico propio de una cultura que sobrevivió durante varios milenios; el "estilo manierista" (figura 4.6) puede ser una expresión para calificar una etapa o período de arte occidental. El término de "estilo florentino" (figura 4.7) se refiere a los caracteres del arte desarrollados en una ciudad o región dentro de un contexto espacial y temporal más amplio. El concepto de "estilo herreriano" se refiere a un autor y a su influencia. Aun se puede hablar de estilo con referencia a una etapa en la obra de un autor, pero en otro sentido se emplea el término en expresiones como " estilo naturalista" (figura 4.8), "estilo geométrico" (figura 4.9) o "estilo rural o campesino (figura 4.10), etc.

FIGURA 4.5 Pendiente egipcio (h. 1335-1338). Oro y pasta vítria. Museo egipcio, El Cairo

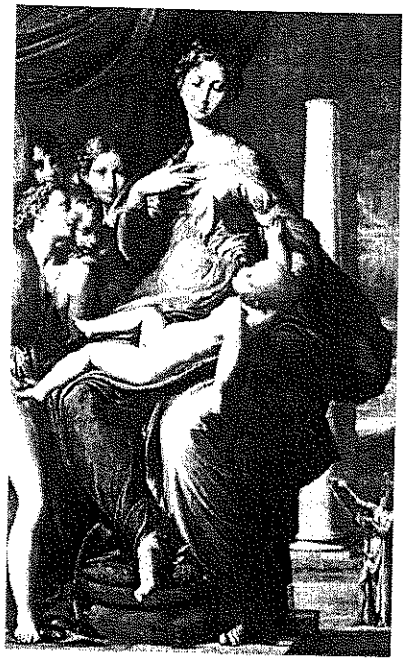


FIGURA 4.6 La Madonna del cuello largo, Parmigianino, Girólamo Francesco (1540), Palacio Pitti, Florencia

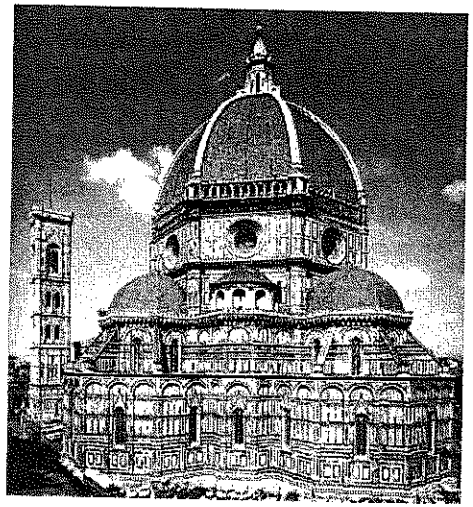


FIGURA 4.7 Catedral de Santa María del Fiori (1420-1436), Florencia

FIGURA 4.8 Vermeer, Johannes (1674-1675) Dama sentada ante la espineta, National Gallery, Londres

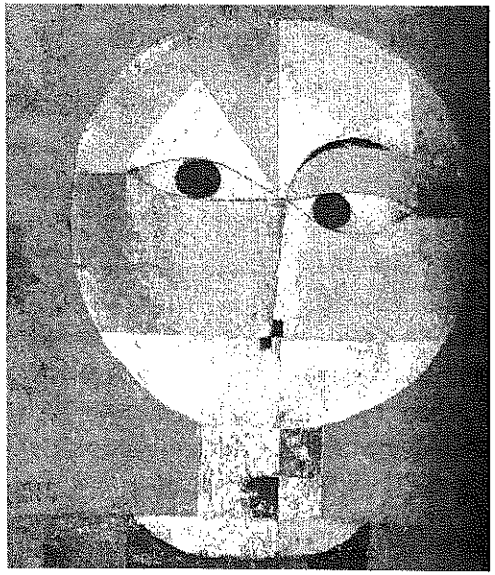


FIGURA 4.9 Paul Klee: Senecio (1922), Kunstmuseum, Basilea

FIGURA 4.10 Millet, Jean Francois, Las espigadoras (1857). Museo de Orsay; París

Independientemente del uso más o menos impropio del término *estilo* en lugar de otros más adecuados como *arte* o *cultura,* en realidad el concepto mismo es de una gran ambigüedad. *"El estilo* –expresa Hauser *–no es ni un concepto genético ni un concepto teleológico, ni está ya dado por el artista ni este lo tiene ante los ojos como un objetivo. No es ni un concepto genérico determinado de antemano que subsume cierto número de fenómenos, ni es tampoco un concepto superior lógico del que pueden deducirse otros conceptos; el estilo es más bien un concepto relacional de naturaleza dinámica, en variación constante por su contenido y que se constituye de nuevo en cada obra"* (Hauser, 1973)[47].

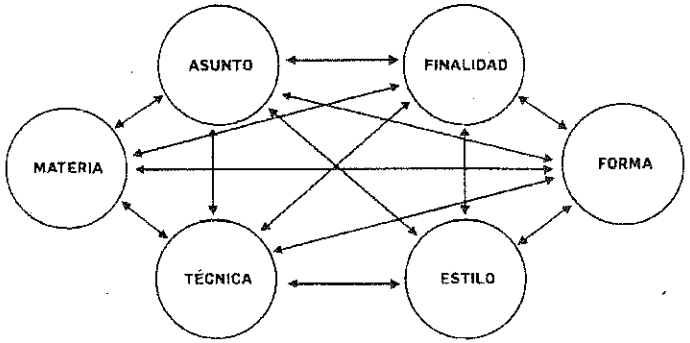
De la definición de Hauser, Alcina Franch (1982) retiene el carácter *relacional* y *dinámico* que le atribuye Hauser ya que, en efecto, en opinión de Franch[48], el estilo no viene definido por un único tipo de relaciones, como pueden ser las que se refieren a la forma o a la técnica, sino, por el contrario, por la variedad de relaciones entre las cuales las mencionadas pueden ser las más importantes pero no las únicas.

Según Shapiro (1962)[49], *"por el estilo se significa la forma constante –y algunas veces los elementos, cualidades y expresiones constantes– en*

[47] Hauser, Arnold (1973), Introducción a la historia del arte, Madrid.
[48] Alcina Franch (1982), Arte y antropología, Buenos Aires.
[49] Shapiro, Meyer (1962), Introducción a la historia del arte, Madrid.

el arte de un individuo o un grupo"; al tiempo que, para el mismo autor, la descripción de un estilo debería incluir tres aspectos fundamentales: *"elementos formales o motivos, relaciones formales y cualidades (incluyendo una cualidad sobre todas, a la que se puede llamar expresión)".*

Según Alcina Franch, el concepto de estilo hay que contemplarlo en primer lugar dentro de un marco más amplio a cómo pueda ser el de la *obra de arte, como un conjunto, de manera que se puedan examinar las relaciones dinámicas de sus componentes. Si* esa estructura se concibe como un sistema compuesto de seis subsistemas o atributos (asunto, finalidad o función, materia, técnica, forma y estilo), se podría representar mediante el siguiente esquema:



ESQUEMA 4.2 Sistema compuesto por sus distintos subsistemas

El primer atributo a considerar, ateniéndose a la concepción de la obra de arte y también a su realización, es el que se refiere al asunto o tema de la obra. Esta es la opinión de Alfred L. Kroeber (1969)[50] cuando, al referirse a los *"tres ingredientes estilísticos en las bellas artes representativas"*, dice que *"el primero es el asunto tratado, considerado global y objetivamente: puede ser este una deidad o un hombre a los cuales se representa, una figura en acción o en reposo, un animal o un*

[50] Kroeber, Alfred (1969), El estilo y la evolución de la cultura, Méjico.

paisaje, en el caso de una obra pictórica; o un sentimiento, un suceso, un conflicto, una imagen recordada, en el caso de un poema".

Se acepte o no la formulación de Kroeber, se debe concluir que el tema o asunto determina, en gran medida, los demás aspectos considerados. Es por tal motivo por lo que *"suele ser distinto el estilo del arte religioso y secular de la misma cultura, el arte oficial y el arte popular, etc".* Sanchez Montanés, (1977)[51].

Las relaciones que se establecen entre este atributo y los restantes del sistema son de carácter variable. Su peso es mayor en los atributos denominados *materia* y *forma* e influye de manera más indirecta en las que se refieren a *técnica* y *estilo*. El asunto no sólo refleja la temática de la obra de arte, sino que implica, en cierto modo la intención funcional de la obra de arte, en el contexto socio-cultural en que debe aparecer. No sólo importa saber que la obra de arte va a tener por tema o asunto la imagen de Zeus o Tlaloc, sino que esas imágenes deben causar una impresión mayestática o respetuosa en el creyente o en el colegio sacerdotal: lo primero determinará el que la obra sea en piedra, pero, al prefijarse por la segunda circunstancia el tamaño grande o muy grande de la imagen, se destacarán piedras finas o raras tales como el jade, la obsidiana, etc., lo que no ocurriría si la intensión o finalidad fuera la construcción de un amuleto para llevarlo colgante. Por consiguiente, *asunto* y *finalidad* serán atributos muy íntimamente unidos.

Otro atributo del sistema que se está analizando, muy relacionado con los que se acaban de mencionar, es el que atañe a la materia prima sobre la que se va a realizar la obra de arte o en base a la cual se va a desarrollar su realización. En la medida en que esta materia afecta los procedimientos técnicos de realización e implica grados de habilidad en su manejo, está afectando de manera decisiva al estilo de la obra de arte. Es clara la diferencia estilística en escultura en función de que ésta se realice en madera o en una piedra dura blanda, en metal o en arcilla, aun cuando el tratamiento en cada una de estas materias permita una amplia gama de soluciones diferentes.

[51] Sanchez Montanés, Emma (1977), Algunas consideraciones sobre Arqueología y Arte, Madrid.

La materia afecta muy directamente a la forma de la obra de arte, pero también a la técnica de trabajo y, de manera indirecta, al estilo. Así una escultura de gran tamaño a realizar en granito implicará una forma más bien abstracta y una técnica que permita destacar planos que den, como consecuencia grandes contrastes de luz y sombra en el conjunto.

El atributo *técnica* se halla íntimamente relacionado con el concepto de *materia* y determina a su vez, el *estilo*, pero, además, implica otra serie de problemas que exceden a la simple relación de atributos del sistema; en concreto los que se refieren a las fronteras del arte, artesanía, ornamentación, etc. Esto es de tal manera así que para algunos autores como Semper (1851)[52]: "El arte no es más que un producto secundario de la artesanía, ornamentación, etc. Y la síntesis de las formas decorativas que resultan de la naturaleza del material, del procedimiento de trabajarlo y de la finalidad utilitaria del objeto que se pretenda producir" (Hauser, 1969)[53]. A juicio de A. Franch esto es particularmente importante en las artes primitivas o prehistóricas en las que el concepto diferencial entre *arte* y *artesanía* está mucho más difuminado que en las artes de las grandes civilizaciones y, especialmente en nuestra propia cultura.

De ahí que, para el arte primitivo o prehistórico, pueda ser válida la afirmación de Boas, 1947)[54] de que *"en la mayoría de los casos nos encontramos frente a productos de una industria en la cual se ha llegado a un alto grado de habilidad mecánica"*, o, como señala más adelante: *"El arte ornamental se ha desarrollado en aquellas industrias en que se ha alcanzado la mayor destreza".* En cualquier caso, la importancia de la técnica de ejecución resulta fundamental en lo que se refiere a la definición y determinación del estilo.

Si se considera ahora como atributo independiente el que se ha llamado *finalidad*, pero que representa de alguna manera la *meta* de la obra de arte o su función dentro del complejo socio-cultural en el que se produce, se podrá advertir una dicotomía significativa en lo que se refiere a arte sagrado/arte profano que puede representar, al menos para determinadas

[52] Semper, Gottfried (1851), Los cuatro elementos de la arquitectura (intentó explicar el origen de la arquitectura a través de la antropología).
[53] Op. cit.
[54] Op. cit.

sociedades en determinadas etapas, una correspondiente oposición arte/artesanía, e incluso arte masculino/arte femenino (Hauser, 1969).

En cuanto al atributo del sistema que se está analizando, que se denominó *forma*, requiere de una profunda sistematización, que aun no se ha realizado. Para Boas, "los elementos formales generales son: *simetría, el ritmo y el énfasis o delimitación de la forma*", mientras que para Hauser, "las tres formas básicas de representación plástica son: la *imitativa*, la *informativa* y la *decorativa*".

En opinión de Alcina Franch (1982)[55] se trata de un sistema de relaciones en el que habría que tener en cuenta, por una parte, lo que se llamará *conceptualizaciones formales*, en las que habría que incluir dos géneros paralelos de oposiciones: *imitación contra abstracción y* naturalismo *contra geometrismo;* por otra parte, lo que se llamará *finalidades formales*, entre las que habría que señalar: *lenguaje simbólico, finalidad descriptiva y finalidad ornamental.* En el siguiente cuadro se trata de establecer las relaciones entre los conceptos señalados:

Finalidades formales	Imitación naturalismo	Abstracción geométrica
Lenguaje simbólico	+	+
Descriptiva	+	+
Ornamental	+	+

CUADRO 4.2 Relaciones entre conceptualizaciones formales y finalidades formales

En lo que se refiere a las conceptualizaciones formales, de las que ya se ha indicado los dos pares de oposiciones, hay que decir, en primer lugar, que el dúo constituido por los conceptos imitación –naturalismo representa una actitud en la que el modelo o ideal artístico se halla en el entorno natural o socio– cultural del artista y de la sociedad a la que va dirigida la obra de arte. Se trata así, de imitar esa realidad aproximándose a ella tanto como sea posible.

Mientras que ésta es una actitud, se trata de un término relativo, cuya otra extremidad se halla en la dupla de conceptos en oposición, es decir, en el par abstracción-geometrismo. Por otra parte, cabría preguntarse si las ilusiones o las visiones ilusorias o simplemente las visiones, son reales o no, y si por consiguiente su imitación corresponde a un arte "naturalista". El arte de ciertas culturas indígenas americanas, como pueden ser los tukanos (Colombia) permite reflexionar en este sentido, dado que estos pueblos hacen uso del yajé (planta alucinógena), que son realmente fosfenos; los mismos producen en el nervio óptico una actividad semejante a la que producen los objetos y seres reales; es más, esas sensaciones se superponen, ordinariamente, a las que producen los objetos y seres reales, creando con esa superposición una nueva realidad. El arte resultante de la imitación de esa realidad ¿podrá calificarse de naturalista? En forma clara, debe llamarse *imitativo*, pero su semejanza "aparente" con el geometrismo resultante de la abstracción es tal que en un primer intento de clasificación caería en esa segunda categoría o dúo de conceptualización formal.

[55] Op. cit.

Es claro que la *imitación* del natural nunca llega a ser de tal grado que se pueda confundir con la fotografía; pero, aun siendo así, ni siquiera la fotografía cabría considerarla como ajena a la abstracción y al geometrismo, ya que a nivel microscópico las combinaciones de los colores fundamentales da como resultado un plano en el que se ofrece una *sensación* que aproxima al observador a la realidad. Es claro que, si lo más natural es la fotografía y esa no lo es tanto que pueda confundirse con la realidad misma, se puede concluir que todo arte, por el mero hecho de serlo es geométrico y abstracto; por consiguiente, si se emplean los términos de "realista" o "naturalista" y la expresión de *imitación,* es que en razón de que determinadas obras se aproximan relativamente a esa realidad que tratan de imitar o se dejan del mayor extremo abstracto y geométrico.

Un ejemplo permitirá apreciar con claridad los matices que caben considerar dentro del concepto abstracción-geometrismo. Tómese el caso de la *perspectiva* como un procedimiento geométrico de representar la realidad abstrayéndola de cierta manera, en función de la cultura, el nivel de desarrollo socio-cultural u otras condiciones.

La *perspectiva central* a la que se está habituado en el arte de Occidente, y que corresponde a las condiciones fisiológicas del hombre, en su condición de animal con visión estereoscópica es un descubrimiento

relativamente reciente (a lo largo de la historia) ya que corresponde al Renacimiento (figura 4.11). "Una realidad nueva parece descubrirse cuando León Battista Alberti publica en Florencia su teoría de la perspectiva en el año 1435. A partir de ese descubrimiento, que no debe aislarse de los restantes que se producen en esa época, el arte occidental quedará marcado definitivamente.

La *perspectiva caballlera o paralela* (figura 4.12) es típica del arte japonés, y si bien los artistas nipones conocen la perspectiva central utilizada en Occidente, y como realizarla, siguen conservando como un signo de identidad artística su propia perspectiva.

Además de esos dos tipos de perspectiva, que son las más universalmente empleadas en la actualidad, existen otros sistemas perspectivistas, así, la que se podría llamar *perspectiva itinerante*, según la cual un mismo personaje, a través de diferentes escenas, realiza una acción: sería la perspectiva de ciertos retablos medievales (figura 4.13); la perspectiva de significado o jerárquica, según la cual los personajes más importantes son representados a escala superior a la de los demás seres vivos o cosas (figura 4.14); o, finalmente, *la perspectiva múltiple*, que permite observar un objeto desde varios puntos de vista al mismo tiempo: es la perspectiva usada en algunos relieves egipcios y en pintura cubista (figura 4.15).

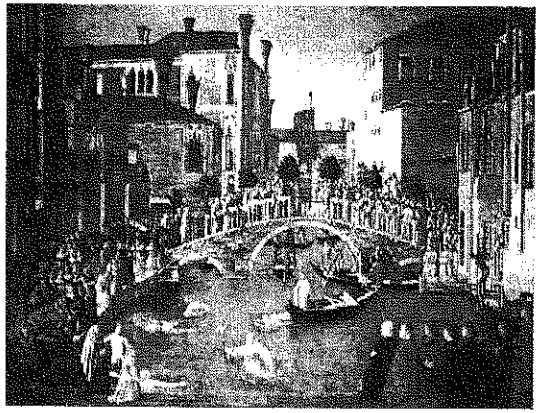


FIGURA 4.11 Bellini Gentile (1429), El milagro de la Vera Cruz cerca del puente de San Lorenzo. Galería de la Academia, Venecia

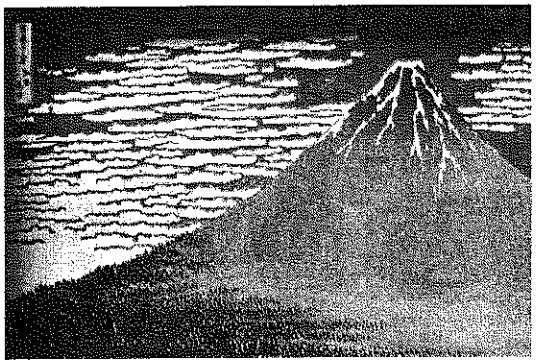


FIGURA 4.12 Katsushika Hokusal (h. 1829), El monte Fuji con tiempo despejado, Museo Británico

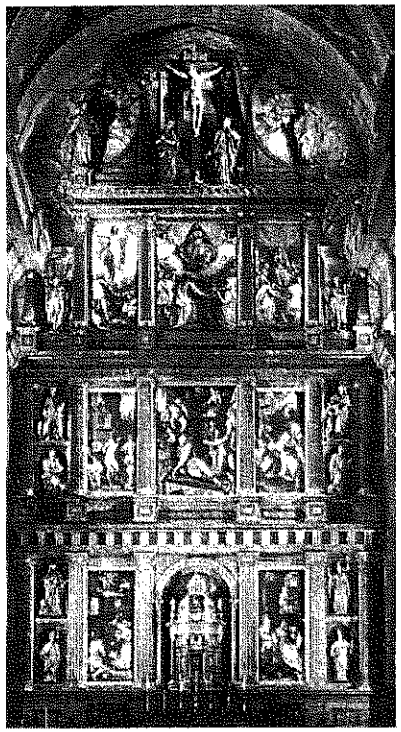


FIGURA 4.13 Retablo Mayor de la Iglesia del Escorial, siglo XV, (Zuccaro – Tibaldi)

FIGURA 4.14 Bertam (maestro), Minden, (1380) La creación de los animales. Kunsthalle, Hamburgo

FIGURA 4.15 Picasso, Pablo (1963), Composición (hombre y mujer), colección particular

El ejemplo elegido permite comprobar en primer lugar que en todos los casos lo que se llama perspectiva es un procedimiento de carácter geométrico para representar la realidad, es decir, que el geometrismo es mayor o menor, pero siempre existe. En segundo lugar, el ejemplo permite apreciar como el género de abstracción es variable, pero siempre hay abstracción y por consiguiente la imitación o el naturalismo son relativos.

En lo que se refiere a las finalidades formales hay que tener en cuenta en primer lugar lo que se ha llamado *lenguaje simbólico*. El artista trata de emitir un mensaje –consciente o inconscientemente– a través de su propia obra artística, sea éste dentro de un lenguaje simbólico concreto –religioso, ideológico, social o de otro género– o creando ese lenguaje a partir de la propia obra de arte personal.

Ese lenguaje simbólico puede utilizar una presentación imitativo-naturalista, o bien, abstracta y geométrica, ya que el carácter simbólico no se halla en la forma, sino en su sentido o significado. Un ejemplo, en un sistema naturalista, los tan frecuentemente utilizados en grabados y esculturas, sobretodo de finales del siglo XIII y posteriores, representando, la industria, la verdad, la honradez, la bondad, etc.

FIGURA 4.16 Giotto (1297 1300), San Francisco predicando a los pájaros, Iglesia superior de San Francisco, Asís.

La segunda *finalidad formal* de la obra de arte puede ser la de construir una mera descripción de la realidad, o de la fantasía del *tema* en definitiva. Esta descripción no simbólica se puede realizar igualmente de manera naturalista o de manera abstracta. En rigor, la manera naturalista parece la más adecuada para un fin descriptivista, mientras que una manera abstracta y geométrica parece más adecuada para una exposición organística, funcional o no descriptiva del tema que se trate.

En puridad cualquier descripción es ya, de por sí, una interpretación de la realidad o del tema en cuestión, y por consiguiente también esa obra descriptiva se debe considerar como un mensaje y formando parte de un lenguaje.

Finalmente, lo que se llama finalidad ornamental es algo que primariamente no quiere describir ni trasmitir ningún mensaje. Hay que observar, sin embargo, que en la mayor parte de las formas ornamentales subyace una descripción o un mensaje, aunque en este caso esos fines sean inconscientes y, por consiguiente, su puesta en evidencia resulte extremadamente difícil.

El último atributo del sistema que se viene describiendo y en el que, en realidad, vienen a confluir en gran medida los demás es el que se llama *estilo*; éste, a juicio de ciertos especialistas, debe concebirse igualmente como un sistema compuesto de varios atributos; en ese sistema habría que incluir un atributo *emocional* a la vez que otros a los que se podría llamar *modo de hacer, cualidad y/o expresión*, todos ellos relacionados internamente.

Tal como expresa Shapiro[56], "*el estilo es, sobre todo un sistema de formas con una cualidad y un significado expresivo a través del cual la personalidad del artista y la del grupo son visibles y variables*". Resulta claro que todas estas características del estilo se escapan a una exactitud métrica y objetiva.

Se concluye que el estilo es un concepto operativo de extraordinaria capacidad y versatilidad, tanto por lo que se refiere a su aplicabilidad dentro del método comparativo como por lo que atañe al nivel de ordenación o interpretación histórico-cultural de los materiales.

[56] Op. cit.

CAPÍTULO V
FORMA Y ESTILO

Forma

Uno de los aspectos fundamentales de la obra de arte, es el de la *forma*. Este aspecto viene a ser como un subsistema del sistema mayor, en el que, como consecuencia, resulta prácticamente imposible tratar de uno de los atributos sin hacer referencia a los restantes. Aquí, en este capítulo, se tratará de abordar el problema de la *forma* pero, naturalmente, sin desligarlo de los restantes atributos o subsistemas con los que se halla inevitablemente ligada.

Es conveniente, en primer lugar, definir el concepto nuclear del tema. Según Munro[57], la definición que proporciona el diccionario Webster's es que la forma es la "disposición ordenada o método de ordenamiento –por ejemplo–, orden o método de presentación de ideas–, modo de coordinar los elementos de una producción artística o sistema de razonamientos", lo que es válido para referirse a cualquier tipo de arte. Aquí, y dado que se abordan siempre temas que se refieren específicamente a lo que se llama *artes plásticas*, tal vez, la mejor definición es la del Diccionario de la Real Academia Española, que dice: "figura o determinación exterior de la materia", lo que se halla más cerca del sentido de los términos ingleses "shape" o "solid shape".

Tal vez, se complete el sentido de *forma* utilizando la definición de la Real Academia para la expresión "dar forma": "arreglar lo que estaba desordenado", de lo que se deduce que la forma es en realidad, un orden de la materia que proporciona una *figura* a la misma. El sentido divulgado o común es más bien este último: la *figura* o aspecto de la obra de cara al exterior y, por consiguiente, tiene que ver con la *materia* de que

[57] Munro, Tomas (1956), La forma en las artes: un panorama de morfología estética, Buenos Aires

está hecha la "obra", ya que la materia tiene un ordenamiento interno incluso a nivel de átomos y molecular.

La comprobación de este hecho conduce a reflexionar sobre una cuestión que no se puede soslayar: la forma puede ser estática o no y, a su vez, "la forma estética" no es otra cosa que una forma que se atiene a unas normas o *cánones*. Las formas *antiestéticas*, cuando se trata de entes naturales, se califican de "deformes", ya que no se habla comúnmente de un insecto antiestético, feo. En realidad, cuando se atribuye ese carácter a un ser vivo suele ser transfiriéndole un cierto carácter cultural o artificial, es decir, haciendo de él un elemento más del entorno cultural, y, por consiguiente, considerándolo como algo que pertenece ya a lo cultural.

Lo "estético", así, es un atributo cultural que sólo en ocasiones se transfiere al mundo natural o a la realidad ambiental: en lo referente a aquellos individuos de la naturaleza que no se atienen a los cánones formales de su especie, se emplea la expresión *deforme*; en este caso, lo deforme sería lo *desorganizado*, la desorganización molecular de la materia, ya que su organización implicaría una forma adecuada al canon o modelo de cada especie natural.

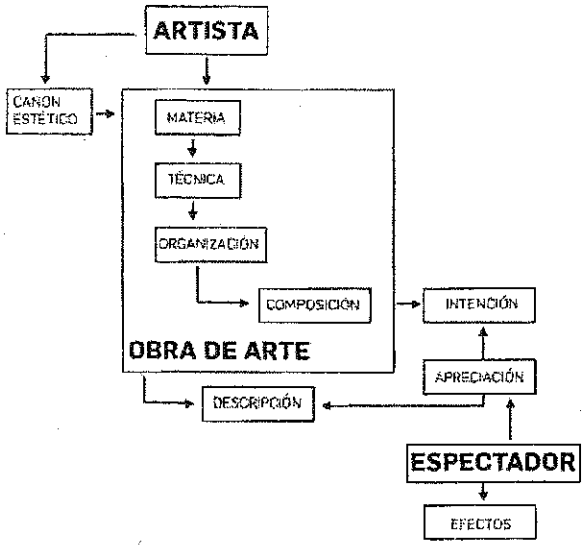
Otro antropólogo como AlcinaFranch (1982)[58] no concuerda con lo dicho respecto a la afirmación de Munro en el sentido de que *"la forma estética se da no sólo en el arte, sino en todo tipo de objeto natural o artificial. Una flor y una máquina tienen forma estética: también una ciudad o una puesta de sol"* (Munro, 1956). La forma estética o belleza a la que alude Munro cuando se refiere a la flor o a la puesta de sol es una traslación de nuestro propio mundo esteticista al entorno natural, hasta el punto de que nuestra visión de esos aspectos de la realidad ambiental podría llegar a "enmascararse", ya que deriva directamente incluso de un arte tan concreto como es la pintura, para la que "naturaleza muerta" y "paisaje" son dos *tipos* con una larga tradición. La *estética* de una máquina o una ciudad es evidente si se tiene en cuenta que el *diseño industrial* puede considerarse como un "arte menor", si se quiere, pero no deja de ser arte, y la ciudad es un complejo compuesto de arquitectura, jardinería, urbanismo y artes industriales, algo que responde directamente, en conjunto o de modo individual, a *modelos ideales* de carácter artístico.

[58] Op. cit.

El problema de las *normas, cánones o modelos* es uno de los más importantes a plantearse en un estudio crítico del arte, ya que, en definitiva, constituyen ese conjunto al que califica de *ideal artístico*, en el que participan tanto los creadores o artistas como los espectadores, y que no es otra cosa que el *modelo cultural* de una sociedad, ya que incluso la función específica del arte queda incluida en ese modelo cultural.

En la medida en que la cultura varía, varía también su modelo cultural y el ideal artístico, por lo tanto, los cánones artísticos de una sociedad son más o menos diferentes que los de otra, e incluso de los que han dominado en el pasado o dominarán en el futuro de una misma sociedad. Es bien sabido que el canon de belleza greco-romana o clásico dejó de serlo durante el período románico o gótico, pero fue totalmente diferente del egipcio o del asirio. Por lo tanto el análisis de las formas artísticas no puede dejar de contemplar el modelo artístico o canon de belleza como uno de los aspectos más importantes para él mismo, ya que es en ese ámbito en el que se "configura" la obra de arte.

Por otra parte, la determinación de la forma en la obra de arte incluye un gran número de aspectos, tales como, por ejemplo, los que se enlistaron como materia, aspecto, técnica, organización, proporciones, composición, apreciación, descripción y efecto (esquema 5.1). A fin de observar cómo se relacionan mutuamente esa serie de aspectos, se muestra a continuación un esquema que servirá de base para lo que expresaremos a continuación.



ESQUEMA 5.1 Aspectos que determinan la forma en la obra de arte

En el esquema 5.1 se puede apreciar en un examen preliminar y somero que se trata de representar una radical *oposición*: la constituida por el artista por un lado y por el espectador por el otro. En ese encuentro de artista versus espectador, hay un objeto intermedio que es la obra de arte, cuya descripción e intención es *apreciada* por el espectador, en el que causa unos determinados *efectos*.

Se ha expresado *espectador, y* no sociedad dado que la relación nunca es colectiva –salvo en un cierto grado de abstracción–, sino individual, hasta el punto de que, en algún sentido, la obra de arte es el resultado de la creación por parte del artista y su contemplación por cada uno de los espectadores, ya que en ese encuentro individualizado en el que la obra de arte se completa cada vez; incluso podría decirse que cabría individualizar no sólo al espectador sino el acto mismo de la contemplación.

Se debe advertir, por otra parte, que el canon estético debe comprenderse en dos sentidos: por una parte existe un canon estético de carácter colectivo que comparten, por lo tanto, el artista y su espectador contemporáneo; pero, por otra parte, existe un canon estético individual, tanto del artista como de cada uno –teóricamente –de sus reales o posibles espectadores. La identificación de las ideas estéticas del artista con las de los espectadores constituyendo un universo o colectivo de carácter único, es lo que proporciona el éxito del artista, ya que en su obra reconocen su ideal todos los espectadores.

El canon estético, por lo tanto, es el modelo ideal, individual o colectivo, al que debe adaptarse la obra en cuanto a su forma; de otra manera será rechazada por la sociedad que no verá en ella sino un cuerpo extraño. Por eso, el artista que es, por su propia naturaleza, un innovador nato, debe guardar un cierto equilibrio entre su respeto al canon de belleza colectivo establecido, y su irrefrenable deseo de innovar. Cuando la innovación se despega excesivamente del canon establecido, el arte se desconecta de parte de la comunidad y se hace elitista o minoritario gustando sólo a los entendidos.

El artista, teniendo en cuenta el *canon estético,* al que ya se hizo referencia, crea la "obra de arte": esta contiene una serie de componentes a los que se tratará a continuación; los mismos se han esquematizado en el cuadro 5.1

Materia	Técnica	Aspecto	Organización	Composición	Descripción	Apreciación	Efecto
Materia	Talla	Bidimensional	Perspectiva	Utilitaria	Física	Visual	Racional
Fibras	Modelado	Tridimensional	Simetría	Representativa	Temática	Táctil	Emotivo
Pintura	Moldeado		Ritmo	Mimétrica y simbólica	Simbólica		
Piedra Metales Cerámica Hueso Concha Pastas etc.	Tejido Acuarela Oleo Fundido Grabado etc.			Expositiva temática			

CUADRO 5.1 Componentes de una obra de arte

El primer aspecto a tener en cuenta es el que se refiere a la *materia* (columna 1 del cuadro 5.1) que en cierto sentido es el *soporte* del mensaje; en el cuadro 5.1 se puede ver el listado de algunas de esas materias: madera, caña, piedra, cristales, materias de colores vegetales o animales, hiladas o tejidas-cestería–, metales puros o diversas aleaciones, cerámica, hueso, asta o cuerno, marfil, etc. Muchas de esas materias clásicas no se han mencionado, pero la industria contemporánea proporciona cada día nuevos materiales con los cuales los artistas hacen nuevos ensayos con los que impresionan a sus espectadores, quienes no salen de su asombro al encontrarse con una novedad que los conduce mucho más allá de la realidad ya conocida.

La segunda columna del cuadro 5.1 se refiere a la *técnica* que utiliza el artista para manejar la materia de la que dispone para hacer su modelado, moldeado, fundido, martillado, etc., para el trabajo que se puede considerar en conjunto como escultórico; acuarela, óleo, fresco, etc., serían técnicas pictóricas; grabado, tejido, bordado, etc., serían otras con las que el artista podría desarrollar adecuadamente con los materiales ya mencionados. En cualquier caso se hace necesario indicar que una técnica es aplicable a varios materiales y que, al mismo tiempo, un mismo material puede trabajarse con distintas técnicas. Así, por ejemplo, un *metal* puede ser trabajado mediante una técnica de fundido o de martillado, pero, a su vez, la técnica del tejido es aplicable a fibras duras como las que se utilizan en cestería, etc. Mediante los ejemplos dados se puede tener una idea aproximada de las múltiples combinaciones que se pueden establecer con las variables de *materia y técnica.*

Así mismo, algunas de las técnicas citadas se aplican para conformar la obra de arte en su conjunto, mientras que otras veces esas mismas técnicas u otras se aplican para realizar diseños decorativos que pueden ser el único aspecto artístico de la obra –tal es el caso de los adornos u obras de carácter utilitario–, pero otras veces se combinan con la forma general de la misma–, cuando este es, en conjunto, una *obra de arte.*

La *materia*, cualquiera que esta sea, trabajada mediante una *técnica* para realizar la obra de arte que se pretende, presenta un *aspecto* que puede ser tridimensional o bidimensional. Estos dos conceptos, cuando se utilizan en sus términos más llamativos y extremos, no ofrecen ningún problema: es evidente que un lienzo pintado al óleo es una obra de arte bidimensional, o que una escultura excenta realizada, por ejemplo, en mármol mediante talla, es una obra tridimensional. El problema se plantea especialmente en las obras que se sitúan entre ambos extremos; por ejemplo, el relieve o el grabado; en cada caso ese aspecto será distinto. Así, es claro que las puertas del Baptisterio de la Catedral de Florencia, representan un aspecto tridimensional (figura 5.1), mientras que un asta de reno con incisiones de los esquimales es bidimensional. El doble concepto es aplicable a todas las materias y técnicas de posible utilización para realizar obras de arte.

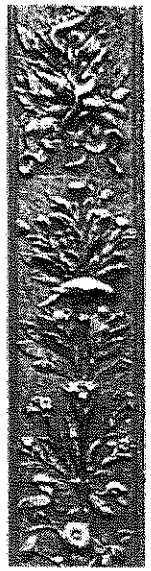


FIGURA 5.1 Pórtico norte del Baptisterio de Florencia (1403-1424); decoración del marco con motivos de plantas y pájaros (tridimensional)

En la cuarta columna del cuadro 5.1, la que se ha titulado *organización* se mencionaran diferentes procedimientos para organizar los elementos con los que cuenta el artista para realizar su obra. Se ha mencionado perspectiva, simetría y ritmo, pero, naturalmente, hay muchos otros procedimientos. Si se considera por *perspectiva* "cualquier proyec-

ción de lo real en un cuadro" (Bertalanffy, 1979)[59], se debe incluir en ese concepto no sólo la perspectiva central que es característica de la pintura occidental, sino también la *paralela* u oriental, la "perspectiva itinerante" o la "perspectiva de significado", etc., mediante las cuales artistas de culturas diferentes organizan sus "visiones" de la realidad para causar determinados *efectos* en los espectadores. Tales intenciones pueden ser implícitas o explícitas, pero desde luego concuerdan, lógicamente, con los modelos estéticos de la cultura de que se trate. Otro procedimiento organizativo como la *simetría* es también de carácter universal: sobre un punto, sobre una línea, sobre un plano o sobre un eje, o mediante varias de esas referencias, se organizan igualmente los elementos que forman parte de la *realidad* o de la *fantasía* del artista plasmados en la obra de arte. Esa organización de los elementos puede referirse a "diseños", "temas" o "masas".

La columna 5 del cuadro 5.1 se refiere a proporciones; las proporciones y estructuras de las figuras, tanto humanas como antropomorfas u otras, se hallan muy estrechamente ligadas al canon estético de cada cultura o cada época. Así, se puede hablar del canon de Policleto[60] o del canon de Lisipo[61] por lo que refiere a la figura humana en la cultura griega, pero algo parecido se podría hacer con otros estilos, culturas y épocas.

La sexta columna del cuadro 5.1 se refiere a la *composición*. "La organización compositiva es una forma de interrelacionar los detalles de una obra de arte. Son cuatro las formas principales de composición[62]: utilitaria, representativa, expositiva y temática" (Munro, 1956) "La composición *utilitaria* consiste en el ordenamiento de sus detalles de manera tal que resulte ser instrumental (al menos aparentemente o intencionalmente instrumental) para algún fin o uso activo"; ello implica la distinción entre objetos utilitarios y no utilitarios. Se debe entender por no utilitarios todos los que tienen una función estética –el arte por el arte–, religiosa o de otro carácter que la puramente mecánica, instrumental o tecnológica. Serían objetos utilitarios los que, tanto en el pasado como en el presenta, se podría calificar de "industriales" o "artesanos": el diseño de estos objetos y, sobre todo, su ornamentación, son, en realidad, creaciones artísticas.

[59] Op. cit.

[60] Policleto: escultor griego. (Sycione, h. 480 ó 475 a.J.C). Probable ciudadano de Argos, fue inicialmente broncista, como todos los escultores de esa ciudad. Apasionado por la armonía, el equilibrio y la simetría, estableció en su "canon" las proporciones cifradas del cuerpo humano, fundadas en el número y en el módulo. A él se debe el Doríforo (h. 450-440) y el Diadúmero (h. 440-430), conocidos por copias romanas del primero en Nápoles, del segundo en Atenas y en Londres (British Museum)

[61] Lisipo: Escultor griego (Sición, Grecia, (h.390 a.J.C – h. 305 a.J.C.) Fue uno de los escultores más famosos de la Grecia clásica y precursor del estilo helenístico.

[62] Op. cit.

"La composición *representativa* es el ordenamiento de detalles tal que sugiere a la imaginación en forma concreta un objeto, persona, escena o grupo de ellas, en el espacio. Dentro de esta clase de composiciones representativas cabe distinguir dos tipos: mimético y simbólico. En la representación mimética o imitativa, la serie de imágenes (líneas, colores, etc.) se aconseja, hasta cierto punto, Por el contrario, a la serie de imágenes que despierta en la imaginación" (Munro, 1956). Por el contrario, el sistema representativo simbólico, interpretados en función de un sistema de claves.

En la composición *expositiva* "el ordenamiento de los detalles pone de manifiesto relaciones generales de conexión causal o lógica; este tipo de composición se encuentra hoy más desarrollado en la literatura que en el arte visual, pero tiene también ejemplos de esta índole. Mucho del arte religioso intenta trasmitir ideas teológicas, metafísicas y morales a través de imágenes visuales" (Munro, 1956).

Por último, en opinión de Munro, "*La composición temática o decorativa es un tipo de forma estética, dirigida a, o aparentemente apropiada para estimular la experiencia perceptual* directa *en el espectador, especialmente a través de la naturaleza y ordenamiento de las cualidades visuales*".

Los aspectos que se han mencionado hasta ahora constituyen, en realidad, los componentes principales de la obra de arte. Ahora bien, ¿cómo es posible analizar con objetividad la obra de arte? La columna (del cuadro 5.1) que se tituló *descripción* trata de señalar algunas formas de aproximarse a la obra artística con fines analíticos.

La *descripción física* sería el primer género de descripción al que debería someterse una obra de arte. Suponiendo que ésta fuese una pintura se contaría con dos géneros o clases de elementos a describir: colores y líneas. Los arqueólogos han trabajado intensamente en esta línea que los estudiosos del arte aunque, no han logrado ni agotar el tema ni, sobre todo, llegar a un acuerdo entre todos los especialistas; sí han avanzado de manera mayúscula como para poder indicar que en lo referente a la designación rigurosa de colores cerámicos ya existe: también existe un acuerdo casi universal por el cual se usan las tablas Munsell (1942)[63]. Tablas semejantes, pero de carácter más amplio pueden ser aplicadas a la descripción de obras de arte en las que el color es un elemento esencial (Kornerup-Wanscher, 1967[64]. En lo que refiere a la descripción de las líneas mediante las cuales se desarrolla un diseño, cabría aplicar algunos de los sistemas utilizados para describir las formas cerámicas (Shepard, 1971)[65], aunque su capacidad de adaptación a la libertad formal del arte pictórico es más que dudosa; es más seguro que la representación objetiva de tales líneas pueda hacerse, como de hecho se hace ya, mediante el registro de coordenadas sobre una malla más o menos tupida que, mediante computadora, es recuperada cuantas veces sea necesario. La combinación de un registro lineal y cromático es el medio más seguro para la descripción de este tipo de obras de arte que pueden ser de las más difíciles de registrar (Gardín, 1979)[66].

Otro nivel descriptivo es el que se denomina temático. La descripción en este caso es relativamente objetiva, ya que las formas o temas no pertenecientes al mundo natural pueden plantear problemas interpretativos de mayor o menor importancia, y las formas o temas no pertenecientes al mundo natural, pese a su carácter más "objetivo", pueden plantear, de igual forma, dudas a la hora de su definición; no obstante, es en este nivel donde parecen existir menos dificultades para una más objetiva mayor profundización en la cultura a la cual pertenezca la obra

[63] Munsell A. H (1942), Munsell book of color, Baltimore.

[64] Kornerup, A and J.H. Wanscher (1967), Methuen Handbook of colour, Londres.

[65] Shepard, Anna (1971), Ceramics for the Archaeologist, Carnegie Institution of Washington.

[66] Gardín, Jean Claude, 1979, Une archeologie theorique, Evreux. París.

artística que se trate de describir. Decir de un personaje antropomorfo que es Apolo, o de una figura antropo-zoomorfa que es Coyolxaulqui (divinidad lunar, cultura azteca) requiere un minucioso análisis de atributos, lo que permitirá tomar la decisión de interpretar el tema en la forma indicada.

La octava columna del cuadro 5.1 se denomina *apreciación. El espectador percibe la obra de arte –en este caso la obra plástica de arte– a través de dos sentidos: visualmente y táctilmente*, ya que no se está considerando, en este caso, las artes literarias y musicales, etc.

Por último, los efectos que la obra de arte produce en el espectador son, según señala Alcina Franch (1982)[67], de dos géneros: racional y emotivo. El efecto *racional* es cognoscitivo: el espectador conoce lo que el artista ha querido decir mediante el uso de un conjunto de signos y símbolos que son interpretados de acuerdo con códigos preestablecidos, pero, más allá de lo racional y cognoscitivo hay un componente *emotivo* que también es transmitido por el artista a través de su obra y que llega al espectador: la emoción estética o cualquier otro tipo de emociones, es posible a través de la obra de arte.

Estilo

"El estilo es el concepto fundamental y central de la historia del arte; sin él se tendría a lo sumo una historia de los artistas... y un catálogo de sus obras seguras o probables, pero no se tendría una historia de las direcciones comunes y de las formas generales que unen entre sí los productos artísticos de una época, de una nación o de una región" (Hauser, 1973). En las siguientes páginas se tratará de profundizar en el análisis y definición de ese concepto que resulta fundamental no sólo para el historiador del arte, sino también para el arqueólogo y quién sabe si igualmente para el antropólogo, quien, como es bien sabido, maneja con frecuencia la expresión "estilo de vida", lo que le acerca en este caso por doble motivo al tema del arte, ya que, en cierto sentido también, la

[67] AlcinaFranch (1982), Arte y Antropología, Buenos Aires.

vida es una obra de arte y la manera de vivir es una manera estética de realizar esa obra de arte.

Por, otra parte, una de las primeras aproximaciones de la antropología al problema del arte ha sido a través de un artículo siempre citado por Meyer Shapiro[68] acerca de *estilo,* y aunque su autor no fuese un antropólogo, el planeamiento que hizo en aquella ocasión, dentro de su contexto típicamente antropológico, continua siendo hoy de un especial valor.

Volviendo en este momento una mirada al capítulo cuatro de este material, donde se hizo referencia al problema del estilo sin abordarlo en profundidad, pero enmarcándolo en el concepto de obra de arte a la que se la concebía como un sistema compuesto por sus atributos o subsistemas, tales como: materia, técnica, asunto, finalidad, forma y estilo. Habiendo realizado un análisis sucinto en ese momento, de todos los atributos, el más complejo de ellos, el estilo exigía un estudio de mayor profundidad y minucioso que es el que se tratará de realizar aquí.

Se expresaba entonces la vaguedad e imprecisión del término: se ponía de manifiesto cuando se hablaba por igual de "estilo egipcio", que de "estilo manierista", "estilo florentino", estilo herreriano", "estilo naturalista" o "estilo campesino", queriendo en cada caso significar cosas, naturalmente, distintas.

Como señala Shapiro *"por lo general, los estilos no se definen de una manera estrictamente lógica, como sucede con los lenguajes, la definición indica más que sus características particulares, su ubicación espacio-temporal, o bien, su autor o su relación histórica con otros estilos*" (Shapiro, 1973). Si bien la comparación con los lenguajes no resultara muy venturosa, en lo que sí tenía razón Shapiro es en expresar que los estilos no se definían de una manera estrictamente lógica. Si eso es así, obviamente, había que poner corrección, tratando de definirlos y tratarlos mediante la lógica, ya que ésta es el instrumento que se tiene para profundizar en la realidad. Shapiro, como otros tantos críticos o historiadores del arte, lo que quería decir es que el arte por su propia naturaleza escapaba a la lógica, lo cual plantea, en realidad, una cuestión totalmente distinta, ya que el tratamiento lógico es aplicable a todo, y

[68] Op. cit.

por consiguiente lo que habrá que fijar con la mayor precisión posible es el tipo de particularidades que afectan el arte, o a los estilos artísticos, de manera que puedan definirse y tratarse de acuerdo con la lógica. Eso es, precisamente, lo que se tratará de hacer aquí.

En primer lugar, se puede decir, siguiendo a Hauser, lo que se entiende qué no es un estilo. "El estilo no es ni un concepto genético ni un concepto teleológico, ni está ya dado al artista, ni éste lo tiene ante sí como un objetivo. No es ni un concepto genérico determinado de antemano, que subsume cierto número de fenómenos, ni es tampoco un concepto superior lógico del que pueden deducirse otros conceptos" (Hauser, 1973).

Si bien hasta el presente han sido muchos los intentos por hallar una definición de *estilo,* se mencionarán aquí sólo algunas, a fin de aproximarse a la que sirva, en particular, para analizar el concepto involucrado y su utilización posterior.

"Algunos historiadores identifican la fuerza dominante, determinativa del estilo, con una concepción del mundo común a toda sociedad" (Shapiro, 1962)[69], lo cual si es válido en el sentido más amplio que se pueda dar al término *estilo,* no lo es desde el punto en que nos encontramos ni como un medio de profundizar en el conocimiento de ese concepto; por lo tanto, se dejarán esas definiciones en suspenso por el momento, para retomarla, tal vez, más adelante.

El carácter, inconstante, móvil, dinámico, que es apreciable en el *estilo,* da lugar a dos definiciones de Kubler[70] y Hauser[71]. Kubler dice "el estilo es como un arco iris. Es un fenómeno de percepción rígido por la coincidencia de ciertas condiciones físicas; sólo se puede ver brevemente cuando nos detenemos entre el sol y la lluvia y se desvanece cuando vamos al lugar donde pensamos haberlo visto". Por otra parte, para Hauser *"el* estilo *es más bien un concepto relacional de naturaleza dinámica en variación constante por su contenido y que se constituye de nuevo con cada obra...".* Como se verá en otro momento de estas

[69] Op. cit.
[70] Kubler, George (1975), La configuración del tiempo, Madrid.
[71] Hauser, Arnold (1973), Introducción a la historia del arte, Madrid.

páginas, el carácter fugaz o inconstante del estilo es un factor "temporal" que no debe afectar al estilo en sí mismo, sino más bien a lo que se podría llamar su *popularidad*, o su presencia porcentual en relación con otros estilos. Sea en el caso de Hauser como en el Kubler se nos presentan sus definiciones poco consistentes, adoleciendo de la vaguedad y escasa precisión que caracteriza al lenguaje de la mayor parte de los historiadores o críticos del arte: el *desvanecimiento* del estilo "cuando vamos al lugar donde pensamos haberlo visto", o su reconstrucción "de nuevo en cada obra" parece un verdadero misterio de difícil o imposible explicación. Dentro de esta misma esfera de lo vago e impreciso habría que mencionar el comentario que hace Kubler al distinto significado del término *estilo*. En un extremo estaría "el significado definido por Henri Focillon[72] de estilo como *ligne des hauteurs, la inmensa escala compuesta por los grandes momentos de todos los tiempos, piedra de toque y norma de valor artístico*. En el otro extremo está el conglomerado comercial de la publicidad en que tanto la nafta como un jabón neutro tienen estilo... Entre estos extremos se halla el terreno familiar de los estilos históricos: culturas, naciones, dinastías, reinados, regiones, períodos, oficios, personas y objetos, todos tienen estilo" (Kubler, 1975).

El mismo Kubler es mucho más preciso, en nuestra opinión, es acertado cuando dice que "el concepto de estilo muestra en este sentido una serie de rasgos comunes con el *tipo ideal* de Max Weber, entre otros, aquellos que lo distinguen tanto de una categoría lógica como de una idea metafísica. El concepto de capitalismo o el de ciudad medieval, por mencionar dos de los ejemplos de Max Weber[73], son tipos ideales en cuanto que no representan la *esencia* de los fenómenos que se dan en la realidad, sino una forma acentuada y sublimada de ellos" (Hauser, 1973), o como dice en otro momento, *"el estilo es la unidad ideal de una totalidad compuesta de una serie de elementos* concretos *y dispares"* (Hauser, 1973). Aunque tal *disparidad* no es lógica ni posible, lo que si representa el estilo en relación con los elementos concretos, es la abstracción, unidad ideal, tipo ideal, patrón o modelo. Ese concepto no

[72] Focillon, Henri (1934), La vida de las formas, París.
[73] Weber, Max (1864-1920), Sociólogo, filósofo, jurista alemán.

sólo es válido, sino que va a servir de punto de partida para poder llegar a definir el estilo de manera lógica y coherente.

En el trabajo específico de Shapiro, al que nos hemos referido asiduamente, hay una infinidad de definiciones y técnicas del término *estilo*, de los cuales se seleccionarán aquellas que se consideraron más relevantes para el presente intento. Una de las definiciones expresa que *"por estilo se entiende la forma constante y, a veces, del arte de un individuo o de un grupo "; pero, a renglón seguido afirma que "el estilo es, sobre todo, un sistema de formas con una cualidad y un significado expresivo a través del cual la personalidad del artista y la del grupo son visibles"*. Ambas definiciones son de gran interés y más adelante se volverá sobre ellas dado que se mencionan aspectos del estilo que se cree de conveniencia precisar, consolidar, o bien, ampliar; ahora, sin embargo, interesa destacar el hecho de que Shapiro centra el concepto de estilo en la forma constante o en un *sistema de formas*: por lo tanto, la forma es preponderantemente el núcleo en torno del cual se centra el concepto de estilo.

El mismo Shapiro asevera en otro apartado que "para el arqueólogo el estilo se manifiesta como motivo o patrón, como cierta cualidad que se aprehende directamente en la obra de arte y le ayuda a ubicarla en el espacio y en el tiempo, así como establecer conexiones entre grupos de obras o entre culturas". En Shapiro reaparece de nuevo cuando expresa que "algunos autores conciben el estilo como un tipo de sintaxis o *patrón de composición*, matemáticamente analizable", o cuando, más adelante, afirma que *"la investigación de estilos es a menudo una búsqueda de correspondencias ocultas, las que remiten a un principio organizador, determinante tanto del carácter de las partes* como *del patrón seguido por la totalidad"*. En este último caso el patrón seguido por la totalidad de las partes y el *principio organizador* que es determinante del patrón parecen ser la misma cosa.

Por último, el concepto de patrón viene a culminar y perfeccionarse en George Mills[74] para quien *"un estilo es un modo recurrente, repetitivo, de estructuración y presentación. Es una regularidad, un patrón*

[74] Op. cit.

estético que se abstrae a partir de un cierto número de obras de arte. El número de obras puede variar, desde aquellas que han sido realizadas por un artista *en un período de su vida, hasta estilos característicos de todos los países y períodos".*

La definición que se va a utilizar como base para todo el razonamiento posterior va a ser la siguiente: *estilo* es el modelo o patrón estético formal y expresivo al que responde un cierto número de obras de arte, propias de una cultura, un grupo étnico, un área geográfica, un período histórico, un individuo o grupo de individuos, e incluso un período en la historia personal de un individuo, y mediante el cual se puede proceder a la identificación de las obras determinadas por aquél.

En esta definición, se utiliza la expresión de modelo o patrón, que, como es sabido, viene a equivaler al *tipo ideal* de Max Weber, pero tiene una significación más amplia, por lo que tiene mayor capacidad de adaptación en relación con el subsiguiente análisis a que se someterá el concepto. Ese modelo, patrón, tipo ideal, o principio organizador se constituye como tal a partir de la elaboración del ideal artístico individual o colectivo, por lo que su análisis no puede desconocer la configuración de tal ideal artístico.

La aplicación del concepto de estilo a la variedad de casos mencionados en la definición es quizás el aspecto más sencillo de la cuestión. En cada uno de los casos que se mencionan hay dos factores implícitos –tiempo y espacio–, factores que, como se verá, son los únicos que se necesitan utilizar a la hora de determinar secuencias históricas, procesos de difusión y popularidades de unos estilos respecto de otros, si se equipara el concepto de tipo al de estilo con ésta finalidad. Se podrá comprobar lo que se acaba de decir si se repasa sucintamente la enumeración que se ha hecho en la definición cuando se habla del modelo o patrón estético, formal y expresivo propio de una cultura, se refiere al estilo de esa cultura; pueden servir de ejemplo el estilo egipcio, el estilo olmeca, el estilo sumerio o el estilo chavín. En cualquier caso tales obras se han producido en una región del mundo y durante un período de tiempo más o menos prolongado, pero que es limitado. Cuando se hace referencia a las obras propias de un grupo étnico, éste puede ser, por ejemplo, el estilo celta o el estilo tolteca, el estilo visigótico o el estilo zuñi, y también

en este caso, tal grupo étnico se localiza en un espacio geográfico y su mayor actividad *cultural* se desarrolla en un tiempo determinado. Los ejemplos sobre las áreas geográficas tienen una amplia gama: se puede hablar de estilo italiano, o de la toscana o, incluso, florentino; lo mismo se podría decir del período histórico: se puede hablar de estilo moderno o dieciochesco, de un reinado –estilo Luis XVI– o de una década: el estilo de los años veinte, etc., pero incluso, se puede precisar en cuanto a las obras de un solo artista –estilo herreriano–, de un grupo de individuos unidos por un ideal –el dadaísmo– o de un período en la historia personal de un solo artista, como la "época azul" de Picasso, etc.

Si la aplicación del concepto de estilo parece clara, lo que no resulta tan claro es la especificación de las obras de arte para establecer la homologación que se pretende, o a que aspectos se refiere el modelo o patrón previamente establecido y al que las obras se ajustarán para quedar incluidas en el estilo.

Si se recuerda el modelo desarrollado en el capítulo IV, en relación con los componentes de la obra de arte, se podría ahora, sobre la base de los atributos o subsistemas allí enumerados, hacer distintas agrupaciones en la siguiente forma: la materia y la técnica constituirían el soporte material de la obra de arte; el asunto y la finalidad vendrían a componer el aspecto más sutil y literario de la misma y, por último, la forma y el estilo tendrían la finalidad de manifestar a la obra de arte reconocible. De alguna manera, así, la forma y el estilo se hallan íntimamente relacionados: más de lo que aparentan por su proximidad en el esquema hexagonal allí representado.

Es evidente, que la forma de una obra de arte es su "realidad" o su "tangibilidad", si se trata de una escultura o un relieve no sólo se ha hecho para ser contemplado o visualizado sino, y se podría decir: sobre todo, para ser tocado: la tersura y frialdad del mármol pulido es algo que no se puede apreciar con los ojos; el tacto del jade o del alabastro son factores esenciales para contemplar las obras hechas con esos materiales. Pero, si se considera que la mirada es, en cierta manera táctil por cómo se desliza por las "formas" plasmadas mediante diseños o colores sobre dos dimensiones, entonces se comprende en qué sentido se decía antes que las formas de una obra de arte es su "realidad" o tangibilidad".

Si se tiene en cuenta que, como dice Shapiro, el estilo es "un sistema de formas" o "la forma constante", se comprenderá que el factor formal se halla mucho más intimidante relacionado con el estilo de lo hecho o atributo fundamental que es la *forma*, pero por otro lado, lo formal es un elemento del estilo al que se debe considerar sobresaliente en su composición.

Se analizará ahora que aspectos se tendrían que destacar como más importantes en la composición de lo que se llama *estilo*. Se piensa que habría que incluir los siguientes aspectos: diseño, rasgo, manera o modo de hacer, secuencia, ritmo, armonía, expresión y/o emoción. Se precisa a continuación los términos enumerados:

1) Diseño: es la traza, delineación o dibujo de un motivo o tema concreto.
2) Rasgo: es el resultado de la traza de un diseño o la parte de un diseño, tanto si esa parte es esencial como si no lo es.
3) Manera: es el modo de hacer un diseño que representa un motivo o tema concreto.
4) Secuencia: es la sucesión repetida o variada, rítmica o no, de uno o varios diseños en una composición gráfica.
5) Ritmo: es el orden en la presentación o la colocación de diseños en una composición gráfica.
6) Armonía: es la proporción y equilibrio entre unos diseños y otros, de manera que su relación sea acorde.
7) Expresión: es la dicción clara de lo que se pretende o se tiene como finalidad.
8) Emoción: es aquello que mueve el ánimo del espectador de la obra.

Para Shapiro (1962), "la descripción de un estilo se refiere a esos aspectos: elementos de las formas y cualidades (incluyendo una cualidad emergente del conjunto que se podría denominar expresión) ". Si se eliminan los motivos que nada tienen que ver con los elementos de las formas, ni con las relaciones, se podría decir que la enumeración que se hizo más arriba incluye las dos características fundamentales (formas y cualidades) mencionadas por Shapiro, no obstante lo cual los otros dos aspectos añadidos por Alcina Franch y que se refieren a la manera o modo de hacer, y a la colocación espacial de los elementos, se considera que son tan importantes o más que los mencionados.

Sintetizando, se podría decir que los componentes del estilo se pueden agrupar de la siguiente manera: a) componentes formales (diseño y rasgo); b) manera o modo de hacer; c) ordenación espacial (secuencia, ritmo y armonía), y d) cualidades (expresión y/o emoción). Se hará a continuación un breve comentario de tales componentes.

El *diseño* es, sin duda, uno de los componentes que da mayor carácter a la obra de arte. Véase, por ejemplo, la representación de un caballo y cuan distinto puede ser el resultado si se comparan los caballos prehistóricos de la cueva de Lascaux con los caballos de las metopas del Partenón, con un biombo chino o con los de una pintura seca de los indios navajos. El tema o motivo es el mismo, mientras el diseño es en cada caso tan diferente entre sí como son semejantes si se comparan distintos ejemplares de cada clase o grupo.

El *rasgo* puede ser un aspecto remarcado, o un detalle de un determinado diseño. Los arqueólogos están acostumbrados a tratar con rasgos. Un rasgo puede ser el ojo llamado "grano de café" que, apareciendo en numerosas culturas viene a describir con precisión el "resultado de la traza de un diseño". Muchas veces el rasgo implica una manera o modo de hacer, ya que viene a ser el resultado material de esa manera de hacer. La manera de usar los pinceles, dará como resultado una *pincelada* que es un rasgo del pintor, o de la pintura.

La *manera* o modo de hacer tiene que ver fundamentalmente con el "oficio": es ahí donde se ve la habilidad de un artesano o de un artista: el cómo se maneja el cincel o la gubia se aprecia luego por cómo quedó la obra de arte una vez concluida. Esa *habilidad* es un factor independiente del tipo de arte que se está contemplando: hay obras bien hechas y mal hechas en pintura al óleo del siglo XIX europeo y en escultura en jade de la cultura olmeca, en la pintura naif de los santuarios católicos actuales y en la escultura de los postes kwakiutl[75]. Una de las labores

[75] Pueblo indígena de la costa noroeste del Pacífico (Columbia Británica)

del crítico, y no la más fácil, será, precisamente, establecer los criterios de *calidad* en la elaboración de las obras de arte.

Es en la *manera* en lo que el artista tiene mayor capacidad para dejar su huella personal. Es significativo lo que expresa R. Bunzel[76] de las alfareras zuñis, las cuales aseguran que pueden distinguir sus "cacharros" de los fabricados por sus colegas. Una mujer zuñi llegó a decir "si yo pintara mis "cacharros" iguales a los demás perdería el mío cuando diera de comer a los danzantes en la plaza. Yo soy la única persona que hace el dibujo taraceado del borde, así siempre puede decir cuál es mi cacharro con sólo mirar el borde" (Bunzel, 1964): citado por Herskovits).

Lo que se llama *secuencia* se refiere no sólo a la sucesión seriada, repetida o variada de uno o varios diseños de manera rítmica o no, sino a la colocación de acuerdo con otros criterios, especialmente, de carácter simétrico, pero que no necesariamente tiene que ser de ese carácter. Una secuencia seriada sería una cenefa; por ejemplo, una secuencia simétrica a su vez podría tener una simetría central, o un eje de simetría, etc. En realidad, todo tipo de geometrías o de figuras geométricas, exactas o inexactas, caben dentro del concepto de secuencias.

El *ritmo* se refiere al orden de la presentación de los diseños y, por consiguiente, tiene una estrecha relación con la secuencia, con la simetría y con las figuras geométricas exactas o inexactas pero el orden de presentación de los diseños también puede ser arrítmico.

La *armonía* viene a representar el equilibrio interno de las composiciones y de las figuras complejas; puede referirse al ordenamiento de las masas en un óleo, o a las proporciones de las partes en una escultura unipersonal; representa el orden interno mental que el artista ha representado en su obra.

Las cualidades a las que se llaman *expresión* y *emoción* son, en cierta manera, las más difíciles de definir y enmarcar, pero, tal vez, son también las de mayor peso específico en la determinación del estilo. Una obra de arte es expresiva cuando dice lo que el artista –consciente o inconscientemente– ha querido decir. En cuanto a esos dos niveles –consciente o

[76] Bunzel, Ruth Leah (1898-1990) Antropóloga americana conocida por sus estudios acerca de los pueblos zuñi.

inconsciente–, es igualmente obligación del crítico ponerlos en evidencia, y en muchas ocasiones, las maneras en cómo puede operar el crítico para evidenciar esa expresividad consciente o inconsciente de la obra de arte, y a través de la cual se descubren o puede descubrir los más profundos mecanismos de la cultura a la que pertenecen artista y obra de arte.

La *emoción,* finalmente, es el hálito humano que el artista puede transmitir a través del estilo y que tendrá que ver, fundamentalmente con los fines para los que la obra de arte haya sido destinada: en ocasiones será la pura emoción de la belleza, pero en otras, el artista querrá provocar en su espectador, el terror cósmico, como en el caso de las esculturas aztecas, o la piedad, como en el caso de la Piedad florentina de Miguel Ángel conservada en el Museo dell'Opera del Duomo –Florencia (figura 5.2) y tantos otros aspectos emotivos.

FIGURA 5.2 La Piedad florentina de Miguel Ángel

Ya se ha mencionado cuáles son los límites de aplicabilidad del concepto *estilo*, tanto en términos espaciales como temporales, así, en lo que se refiere a los límites menores como a los más amplios. En este

último sentido hay que hacer hincapié en el hecho de que "tanto para el historiador que intenta aprehender la síntesis de la cultura como para el filósofo de la historia, el estilo manifiesta el carácter totalitario de la cultura, constituye el signo visible de su unidad, al tiempo que, refleja o proyecta la *forma interior* del pensamiento y el sentimiento colectivos" (Shapiro, 1962).

No obstante ese carácter totalitario se da en cualquier dimensión que tenga el estilo de que se trate, ya sea el estilo de la época de un pintor o ya sea el conjunto de todas las artes desarrolladas por un pueblo durante siglos o aun milenios. En cualquier caso, los rasgos que configuran el estilo en cuestión están como impregnados de un mismo carácter hasta el punto de que parece "tratarse de un rasgo dominante al cual se adaptan los elementos. Las partes de un templo griego parecen constituir una familia de formas" (Shapiro, 1962). De ahí que las palabras de Hauser en el sentido de que "es completamente insostenible la afirmación de que en la producción artística total de una época o de un ámbito geográfico el estilo se manifiesta con la misma plenitud e intensidad en todas las realizaciones, grandes o pequeñas; lo mismo en la obra monumental más representativa que en el ornamento más insignificante" (Hauser, 1973) no pueden defenderse en ningún sentido. Precisamente, el estudio de los estilos de mayor amplitud en el sentido espacial y temporal reafirma en la tesis que Hauser condena como insostenible: es en ellos donde se encuentran mayores pruebas en tal sentido.

Es evidente, sin embargo, que en las culturas o civilizaciones más complejas no existe un único estilo, sino que conviven una serie diversa de estilos. Su existencia, al igual que los tipos, está regida por leyes estadísticas de mayor o menor *popularidad* que se analizarán con detalle en el próximo capítulo, pero que, en cualquier caso, apuntan a una realidad de carácter histórico ineludible: la que rige los procesos de cambio y continuidad. De acuerdo con tales principios hay estilos que cambian o desaparecen, mientras otros perduran.

Si bien los procesos de cambio pueden afectar a las materias primas o a las técnicas en el trabajo, es más común que cambien los estilos o determinados aspectos de tales estilos. En contraste, "el postulado de la continuidad de la cultura –un tipo de inercia en el sentido físico– conduce a buscar rasgos comunes en estilos sucesivos que en cuanto a las formas son comúnmente contrastados como polos opuestos; algunas veces, las semejanzas se hallarán no tanto en aspectos obvios como en otros más recónditos" (Shapiro, 1962).

En ciertos casos, la multiplicidad de estilos puede llegar a dar en un mismo autor –es el caso de las épocas "azul", "clasista" y otras, en Picasso– o incluso a que tales estilos resulten simultáneos. En ese caso, "pequeños detalles presentes en las obras de ambos estilos permiten descubrir caracteres comunes –cualidad de la pincelada, intensidad, sutiles constancias de esparcimiento y los tonos–; ordinariamente éstos no son, sin embargo, elementos que pudieran permitir la caracterización de los dos estilos" (Shapiro, 1962).

CAPÍTULO VI
NATURALISMO "VERSUS" ABSTRACCIÓN

Ya en capítulos anteriores se ha hecho referencia a esta dicotomía, que constituye uno de los núcleos de la crítica del arte, al menos desde la perspectiva occidental, y que puede descomponerse, como se hizo entonces, en una serie de pares u oposiciones tales como: imitación/ abstracción; naturalismo/geometrismo, etc.

Para el mundo en que se vive la tecnología inunda a través de los medios de comunicación el ámbito de percepción de la realidad, esto es de tal manera así que el ideal a alcanzar por el artista, tal como lo concibe la mayor parte de las personas, es lograr el mayor realismo. Pero si esto fuera el fin del esfuerzo artístico, entonces el mejor ejemplo sería una película estereoscópica en colores. Más de un etnógrafo ha efectuado la experiencia de mostrar una fotografía clara de una casa, de una persona, de un paisaje familiar a poblaciones que viven en una cultura en que se desconoce la fotografía y cómo los nativos tomaban la fotografía por todos los ángulos o le daban vuelta para inspeccionar su dorso en blanco, tratando de interpretar aquellas incomprensibles mezclas de sombras y colorido sobre un trozo de papel. Dado que aun, la más nítida fotografía no es sino una *interpretación* de las que ve la cámara.

"*Estamos demasiado acostumbrados a ver fotografías para poder darnos cuenta del hecho de que interpretan un mundo de tres dimensiones en base a dos dimensiones. Como una fotografía es una interpretación, la persona que la mira debe poseer una clave de la disposición de las formas y de las sombras, si ha de captar el significado de lo que* reproduce" (Herskovits, 1964)[77]. Es evidente, entonces, que ni siquiera la fotografía estereoscópica en colores es tan realista o naturalista que

[77] Op. cit.

se confunda con la naturaleza o la realidad: se tratará siempre de una interpretación, si bien mecánica, de esa realidad.

Los primeros estudios que se hicieron acerca del arte primitivo o prehistórico estuvieron muy orientados en el sentido de demostrar que existían dos polos opuestos: naturalista de un lado y geométrico del otro, de manera tal que el arte evolucionaría desde uno hasta alcanzar el otro. Los estudios posteriores han demostrado que "*en la historia tienen lugar ambos procesos; no hay motivo para considerar a cualquiera de ellos como más típico o más primitivo. Las formas geométricas o naturalistas pueden surgir independientemente en contextos diferentes o coexistir dentro de la misma* cultura" (Shapiro, 1962)[78].

Son muchas las culturas antiguas o actuales, arqueológicas o etnográficas que han desarrollado un arte particularmente convencional y abstracto, sin que pueda establecerse ningún género de ley evolutiva que permita predecir de qué género será el arte que suceda a uno determinado, ya sea este abstracto o realista, y por otra parte son varias las culturas que, desarrollando un arte extraordinariamente realista en algún aspecto, en otro se muestra muy abstracto y geométrico.

Por otra parte, un arte no puede ser encuadrado de manera clara en uno u otro de esos dos "polos". En realidad, se trata de "*un continuo que se desplaza desde la abstracción completa, desde diseños que son enteramente no descriptivos, a través de varios grados de* convencionalismo, *hasta composiciones donde se ha intentado la traducción de la experiencia en los términos más precisos posibles*" (Herskovits, 1964). Por ello, se podría decir que "la denominación de *arte naturalista* se refiere únicamente a que es menos abstracto que el *arte abstracto* propiamente dicho" (Mills, 1971)[79].

Si se parte de los ejemplos que se han ido dando en este material, se podrá advertir que, con independencia de su situación en un continuo temporal del carácter de la cultura a la que pertenezcan: occidental, folklórico, etnográfica, de su función religiosa, o de otro carácter, la obra de arte puede narrar una historia que se refiere al mundo en torno

[78] Op. cit.
[79] Op. cit.

nuestro o no. Es cuando se refiere a la representación de nuestro mundo cuando se puede hablar de esos dos polos opuestos o extremos del naturalismo versus geometrismo.

De igual manera, en que actualmente la pintura abstracta funciona junto al más exasperado hipernaturalismo, hasta el punto de que ya escultura y pintura no son artes distintos sino que se unen en algunas composiciones, esos dos conceptos han pesado de manera arbitraria en las artes del pasado o en las artes etnográficas.

Si el naturalismo es la búsqueda de la mayor proximidad con la realidad hasta en sus más mínimos detalles, el *retrato* podría considerarse como el ejemplo más representativo del individuo con las características que lo distinguen de los demás individuos.

Para quienes piensan que el retrato es uno de los rasgos distintivos del arte occidental en contraste con el de otras civilizaciones o culturas del pasado o del presente, puede resultar sorprendente comprobar que haya artes en las que el retrato sea tan frecuente e importante como en nuestro mundo artístico. Ello queda demostrado especialmente "por las cabezas de bronce de Ifé[80] que se descubrieron en la ciudad africana Yoruba de Ifé en el África occidental; de dimensiones análogas al natural, han sido comparadas frecuentemente por la calidad de su ejecución con la escultura griega del período clásico. Las estrías de la cara representan las que, si bien no se hacen ya en esa forma por los yorubas, se encuentran aún entre varias tribus al norte de Nigeria" (Herskovits, 1964).

Otro ejemplo notable de retratos escultóricos son los representados en las llamadas por eso "vasijas-retrato" de la cultura Mochica en la costa norte del Perú durante el período clásico (figura 6.1), desde el comienzo de la Era Cristiana hasta el año 600 aproximadamente. En esas vasijas se han representado individuos de todas las clases sociales y condiciones, sanos o enfermos, con signos de poder y sin signo alguno, etc.

[80] Ifé: es una antigua ciudad Yoruba al Sud oeste de Nigeria, descubierta en 1938.

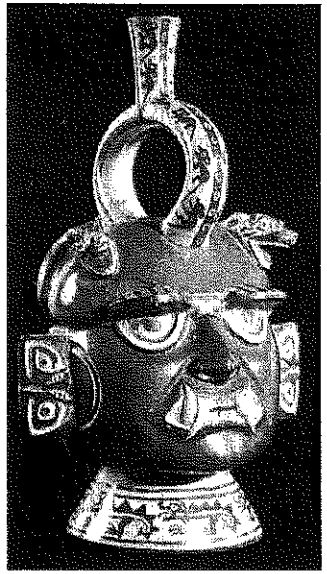


FIGURA 6.1 "vasija-retrato" de la cultura Mochica (Perú)

El retrato, salvo cuando ya se conoce la identidad del retratado y un número más o menos amplio de retratos de diversos artistas, y tanto mejor si también se poseen documentos fotográficos, no puede ser considerado como una representación de un individuo concreto. Sin embargo, se llaman retratos a representaciones pictóricas o escultóricas de seres humanos en cuyo rostro se hallan detalles de tal naturaleza que no pueden ser sino de carácter individual, pero de los que no existe garantía de que se refieran a un personaje concreto. "En Grecia, hasta Alejandro no se tiene más que retratos de hombres ilustres...; además, la semejanza física... no puede desempeñar ahí un gran papel porque buena parte de los personajes representados habían muerto... Por lo demás, todos estos retratos... son visiblemente modelos generalizados y no dan, en absoluto, la impresión de una semejanza física" (Zerner, 1979)[81]. Hay así, retratos con nombres y apellidos, como son los de los emperadores romanos, en los que una serie de rasgos identifican a la escultura con el

[81] Op. cit.

personaje; pero hay otros retratos, como son los de los mochicas que se refieren a seres humanos innominados, pero cuyos rasgos físicos se han reproducido con gran fidelidad. No importa, así, que no se conozca el nombre de los individuos; se sabe acerca de que el artista se complació en demostrar su capacidad en reflejar los rasgos fisionómicos de un individuo concreto, aunque fuese su "modelo", trátese de un hombre de la comunidad, un gubernativo o un noble (figura 6.2).

FIGURA 6.2[82]

La existencia misma del modelo apunta a la necesidad que el artista puede sentir, particularmente en nuestra propia cultura, en lo que se refiere a la reproducción o copia "del natural". Un artista occidental no tiene *conceptualizada* la naturaleza, sino que, por el contrario, la tiene que narrar o copiar cada vez: de ahí la necesidad de modelos cuando se trata de la figura humana.

El grado de abstracción que se logra a partir de este máximo de naturalismo o realismo, al que se hizo referencia, es enormemente variable.

[82] Busto en terracota de Tolomeo I Sóter (siglo III a.c); arte griego.

De las pinturas de bisontes o caballos de Altamira o Lascaux, se puede decir que son "naturalistas" en contraste con las pinturas "abstractas" de Fuente caliente (Castile –La Mancha, España) pero si la comparación de las primeras se hace con las obras de los animalistas del siglo XIX, evidentemente aquellos caballos, renos, bisontes, etc., son verdaderas abstracciones de tales animales, y no reproducciones naturalistas o realistas de los mismos. Por lo tanto ¿hasta qué punto se pueden utilizar esos términos? Son verdaderos términos relativos y así hay que entenderlos siempre que se utilicen en arte.

Si como se ha dicho antes, cualquier reproducción de la naturaleza –incluso la fotografía –por ser reproducción es ya "abstracción", de ella se debería analizar con mayor profundidad lo que significa *abstracción* y que grados o variables de ella se podrían determinar.

Es claro que cuando se utiliza el término de abstracción –ya unido al llamado "arte abstracto" de nuestro tiempo– es de imaginar que se refiere al arte de las formas geométricas puras o al de las *manchas* sin forma alguna. El primero que no es exclusivo de nuestro tiempo o de nuestra civilización, es el *geometrismo* con el que se confunde con demasiada frecuencia la abstracción.

Ejemplificando con caballos, bisontes o mamuts prehistóricos, se entiende que ellos representan una abstracción de la realidad, lo que consiste en una simplificación de la misma, de manera tal que prescindiendo de los detalles nos hemos reducido a las líneas "esenciales" de la figura de cada animal, y ello hasta tal punto que siendo a veces una línea muy simple y una mancha de color, posiblemente muy irreal, la impresión que producen en el espectador es la de ser una reproducción fiel de la naturaleza.

Prescindiendo del geometrismo contemporáneo, que tiene mucho de geometrismo científico y que incluso llega a ser el resultado de la programación en una computadora, hay algún otro tipo de geometrismo que es el resultado de necesidades imperiosas e inevitables debidas a las técnicas o los materiales. Nos referimos, en concreto, al geometrismo de los tejidos y de la cestería (figura 6.3). Siendo como son, en ambos casos, el resultado del entrecruzamiento de hilos de colores o de fibras

de cualquier otro género, obligan al artista a transformar las líneas angulares, lo que son, en realidad líneas curvas.

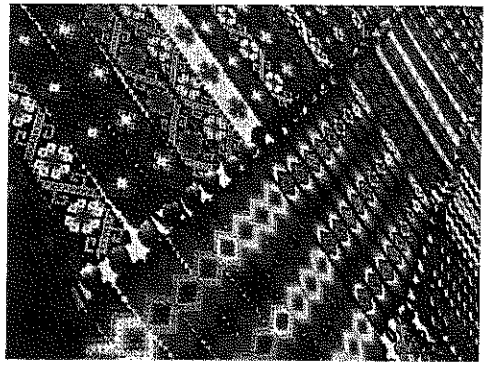


FIGURA 6.3 Algodón sobre tabla: arte huichol, Méjico

El arte popular –folklórico o etnográfico– de todo el mundo está lleno de ejemplos multicolores de una increíble belleza "abstracta": sería difícil, en este caso, poner por lo tanto unos pocos ejemplos concretos; hacemos referencia así, como unos entre muchos, los tejidos peruanos precolombinos y la cestería del suroeste de los Estados Unidos, y diseños de distintas regiones de nuestro país (figura 6.4).

FIGURA 6.4 Distintos tejidos Wichi del Gran Chaco argentino

En este caso (figura 6.4), la abstracción de la naturaleza consiste en la geometrización de todas las figuras, humanas o animales, e incluso las que corresponden al reino vegetal o a otros aspectos de la naturaleza. No se trata así, de figuras geométricas puras –triángulos, círculos, zigzag, etc.– sino de la "interpretación" geométrica de las formas, naturalmente curvilíneas de la naturaleza.

Indudablemente, hay otros géneros de abstracción. Se hará mención a uno de los más frecuentes: aquel que, como resultado generalmente de las ideas mágico-religiosas entremezcla caracteres diversos (animales y humanos generalmente) creando nuevos seres fantasmagóricos, o bien, como consecuencia de la elaboración de símbolos llega a crear incluso, un lenguaje totalmente artificial.

En oportunidades, dado el grado de abstracción que llena a este tipo de creaciones artísticas, y el tinte abstracto que en conjunto tienen por su propia temática, se puede dar un tratamiento naturalista o realista como son, por ejemplo, los clásicos faunos, centauros, etc. de la mitología greco-romana o, por el contrario, sobreponiéndose a tal género de abstracción, se advierte o bien una simplificación o una geometrización de las figuras en cuestión.

Ya se ha visto, en su momento, hasta qué punto la acción de determinados alucinógenos puede provocar visiones "geométricas" o *fosfenos*, que son trasladados como elementos simbólicos del mundo real o del mundo mitológico en el que viven cotidianamente los indios tukanos o cualquier otro. Este es un género de abstracción geometrizante que no tiene nada que ver con la técnica empleada, ni con la composición mitológica a la cual se aludió antes.

Se cree apropiado mencionar infinidad de casos "intermedios"; es decir, ni absolutamente naturalistas ni absolutamente abstractos o geométricos. Resulta de interés tomar el caso del arte huichol, por ser sumamente variado, y con caracteres igualmente diversos. Los finos bordados a los que se ha hecho referencia en otro lugar de este volumen son, naturalmente por razones técnicas, de un carácter absolutamente geométrico, a pesar de que se representen escorpiones, caballos, pájaros, ciervos, etc. Al mismo tiempo, sin embargo, en las "tablillas" diseñadas

con algodón de colores o en calabazas realizadas con cuentas de collar, y a pesar de que, generalmente, las figuras tienen un indudable valor simbólico, se representan con un naturalismo "naif" de gran valor estético. Los distintos elementos que conforman la obra, como se dijo, de su gran valor simbólico, tienen un carácter "realista", si bien, la realización resulte torpe o simple. (Berrín, 1978)[83].

Algo parecido se podría decir de las *molas* de los indios cunas de Panamá. Los complejos bordados superpuestos representan figuras humanas o de animales, que sin duda tienen un valor simbólico, pero que son reconocibles como elementos que forman parte de la realidad del entorno. Su parte, por lo tanto, se halla a medio camino entre puro "naturalismo" y el puro "geometrismo" (Kapp, 1972)[84].

De lo que se ha dicho en páginas anteriores se puede arribar a algunas conclusiones aplicables a cualquiera de las artes. La primera de esas conclusiones es la que se refiere a la relación existente entre forma y tema, dentro de un arte determinado. Para entender esa relación, y teniendo en cuenta lo que se ha expresado antes con referencia al "relativismo" que hay que aplicar a los términos que se emplean, véase en el cuadro 6.1 en qué forma pueden combinarse.

		Temática	
		Imitación	Abstracción
Forma	Naturalista	+	+
	Geométrica	+	+

CUADRO 6.1 Combinación de los términos forma y tema

Los dos pares de oposiciones que se señalaron en el cuadro 3.2 del capítulo III se ponen así en mutua relación: de un lado, en lo que se refiere a la temática de la obra de arte; se pueden distinguir los casos en lo que se pretende es imitar o describir la realidad (paisajes, escenas en que se representa la acción, etc.) de aquellos otros en que el tema en sí es ya una abstracción (una divinidad, un símbolo religioso, etc.)

[83] Berrín, Kathleen et al. (1978), Art of the Huichol indians, N. York.
[84] Kapp Kit S. (1972). Mola art from the San Blas Islands, Ohio.

Por otro lado, la *forma* en que se realiza la obra de arte puede ser naturalista o realista, es decir, ateniéndose a lo que "vemos" en nuestro entorno; por ejemplo a través de un objetivo, o bien en un polo opuesto, en forma totalmente geométrica.

Algunos ejemplos aclararán los puntos extremos dentro de los cuales se mueve la obra de arte:

a) Las meninas de Velázquez: describe o imita la realidad, ya que se trata de un cuadro de retratos múltiples y lo hace de una manera absolutamente naturalista o realista (figura 6.5)
b) El tejido huichol al que se ha hecho referencia más arriba (Berrín, 1978): describe o imita la realidad; en este caso una parte de la realidad animal y vegetal como son los escorpiones, caballos, pájaros, etc., y algunas plantas, pero lo hace de una forma geométrica, como es lógico, dado que la técnica elegida es el tejido (figura 6.6)
c) La Santísima Trinidad del maestro italiano Masaccio[85]: se desarrolla con extraordinaria minuciosidad y naturalismo un complejo conjunto simbólico (figura 6.7). La abstracción que es la Santísima Trinidad ha sido concebida como una desproporcionada figura de Dios Padre, con complicado vestido de estilo pontifical, sentado en un trono, sosteniendo con sus manos la Cruz en donde se halla clavado Cristo. Un tema abstracto desarrollado de una manera naturalista o realista.

Los ejemplos dados, siempre considerados como extremos, marcan los límites a partir de los cuales se desenvuelve la realidad del arte de todas las culturas y de todos los tiempos.

[85] MasaccioTomaso di Giovanni: pintor florentino del siglo XV.

FIGURA 6.5 Las meninas de Velázquez

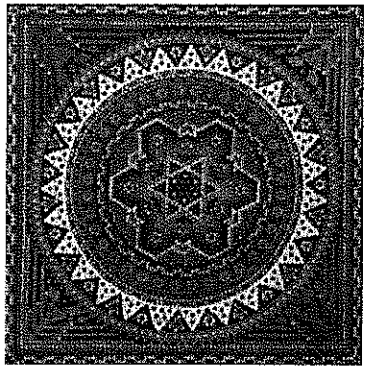


FIGURA 6.6 El tejido huichol

FIGURA 6.7 La Santísima Trinidad de Masaccio

El arte del retrato

Es evidente, por lo menos para la autora, que todo arte, por su misma esencia, es una "abstracción", es decir, se aleja tanto de la realidad como es lógico que así sea en la medida en que se trata de una visión del mundo, de la *realidad* y no la realidad misma; se trata de una interiorización de esa realidad, y por lo tanto, en la medida en que se ha interiorizado, ha sido elaborada o interpretada esa realidad, por el artista. En la medida en que esa elaboración o interpretación es necesaria, incluso para justificar la realidad misma del artista, toda obra de arte es, *per se*, una abstracción de la realidad, por consiguiente, cuando se habla de arte realista o naturalista en contraste o en oposición a un arte abstracto o geométrico, se trata de una figura de ficción, y no de una comprobación real. Hay, así, un arte relativamente más realista que otro, o un arte menos abstracto que otro, pero cualquiera de ellos es en definitiva *arte* y, por consiguiente, *abstracción*.

De acuerdo a las consideraciones señaladas se puede entender que algunos estilos artísticos, antiguos o modernos, occidentales o etnográficos, cultos o populares, son esencialmente realistas o naturalistas: tratan de representar el mundo circundante aproximándose cuanto más sea posible a esa realidad *objetiva* en tamaño, forma, color e incluso tacto, de manera que sea sensiblemente igual a la realidad. En esa situación extrema es donde cabe situar el arte del retrato.

El arte del *retrato* se refiere principal o únicamente a la reproducción "realista" de la imagen de determinados individuos humanos. Aquí, los rasgos individuales contrastan con los colectivos, si bien es evidente que esa relación o contraste es relativa: quiere decirse que lo "colectivo" puede hacer referencia a la especie humana, o al grupo racial o étnico, o a la clase social, o al grupo de especialistas dentro del que cabe situar a los individuos. Cuando se habla de retrato se da por supuesto que esos niveles de especificidad se han alcanzado, y en gran medida superado, de manera que se pueden apreciar diferencias individuales dentro de una clase o grupo específico. Por ejemplo, cuando dentro de las representaciones humanas de las "figurillas"[86], en las que se puede distinguir, tanto el sexo, como también las diferencias relativas al status social y a la clase profesional. Cuando, además de esas características se aprecian rasgos individuales, etc., entonces se ha alcanzado el nivel de especificidad que plantea lo que se llama "retrato".

Si se examina a grandes rasgos las artes de los grupos humanos, tanto en su dimensión diacrónica como en su dimensión espacial o geográfica, se puede llegar a afirmar que en muy escasas ocasiones se alcanza el nivel de "retrato" al que se está haciendo referencia, aun cuando haya habido una intención decidida de definir al individuo en contraste con los demás: tal sería el caso de muchos supuestos retratos de "faraones" egipcios, para los que la especificidad individual es más nominal que real.

Indudablemente, el arte occidental es aquel que ha propendido y alcanzado más fácilmente el nivel de retrato individual, aun cuando,

[86] Las "figurillas", generalmente de terracota, son una forma de expresión religiosa y artística, hallados con frecuencia en la antigua Grecia.

en su intensión no se halle el de precisar de tal manera: se quiere decir que debe distinguirse entre el retrato intencional y aquel que se alcanza como consecuencia del grado de *realismo* o *naturalismo* alcanzado por el artista, con independencia de su intención "retratista". Así, cuando el pintor o escultor no puede evitar reflejar en su obra los caracteres individuales del modelo que le sirve de ayuda para su trabajo, en ese caso se tendría un "retrato" no intencional.

Esto que se podría llamar constante del arte occidental queda ya especificada en épocas antiguas, incluso en el arte griego y romano, época de las que se tienen ejemplos de un tipo y otro. Los "retratos" de emperadores romanos o de poetas, políticos, o personas distinguidas (figura 6.8) por una u otra razón se encuentran entre los más conocidos, ya que no sólo se tienen retratos individuales, sino retratos seriados a lo largo de toda una vida y copias de esos retratos, de manera que los rasgos fisonómicos, identificadores de una persona, pueden ser examinados y contemplados con todo género de variantes en función del tiempo transcurrido, a lo largo de la vida individual o de sus circunstancias dadas, etc.

FIGURA 6.8 General Juan Martín de Pueyrredón (retrato de busto)[87]

[87] Retrato de Juan Martín de Pueyrredón (acuarela sobre cartulina) efectuado por su hijo Prilidiano, en Cantatore de Frank, Norma (2012), Prilidiano Pueyrredón, su época, su vida, su obra

Todo ello es, indiscutiblemente, muy coherente con el tipo de civilización en la que se da: la búsqueda del desarrollo y prestigio personales conduce a este tipo de obras de arte que son, de hecho, el respaldo consolidado del reconocimiento social al prestigio individual. De tal búsqueda de la diferenciación individual frente a la comunidad o generalidad inespecífica, puede pasarse y de hecho se pasa a un dominio de las técnicas de representación que haga que un artista, a la hora de representar a un ser humano –hombre o mujer–, sin deseo de precisar más allá del sexo, edad, el oficio, o un poco más, se vea obligado a representar cual si se tratase de un verdadero "modelo" para la representación inespecífica que persigue. En ocasiones, el o la modelo del artista, siendo siempre el mismo o la misma, contribuye a precisar el estilo individual en un aspecto meramente circunstancial, cual es el hecho de que el artista "retrate" siempre el mismo o la misma modelo.

En otras culturas o civilizaciones diferentes a la occidental –tanto en el pasado como en el presente–, la figura del "retrato" resulta por lo menos, poco común, cuando no difícil de concebir. Así, realmente, son escasas las culturas o civilizaciones que hayan tenido tanto afán por destacar los rasgos individuales o la personalidad como nuestra propia cultura. En términos generales se puede decir que esa casi obsesiva idea es uno de los rasgos distintivos de nuestra cultura. No obstante, hay algunas culturas antiguas en las que se pueden apreciar ese nivel artístico al que se le llama "retrato". Se hará mención, en los siguientes párrafos algunos ejemplos, de los pocos que se pueden inquirir entre las artes antiguas de América.

Entre las cerámicas del antiguo Perú, las que corresponden a la cultura Mochica, localizada en los valles de la costa septentrional de ese país[88] son, sin duda de un carácter marcadamente realista o naturalista: las vasijas pintadas reproducen escenas en las que el movimiento y la vivacidad son las características más sobresalientes; escenas de caza o de guerra, conducción de prisioneros, el trabajo en el taller y tantas otras conducen al mundo de la vida diaria de aquella cultura, sin que

[88] Cantatore de Frank Norma (2015), Arquitectura en los Andes, Buenos Aires.

esto quiera decir que no se reproduzcan también escenas mitológicas y personajes divinos o semi-divinos.

Algo similar sucede con la cerámica modelada, en las que los grandes personajes individuales, o las mismas escenas incluyendo aspectos del paisaje, reproducen situaciones muy reales de la vida diaria, o bien, siendo composiciones de carácter religioso mitológico se han realizado siguiendo pautas del más estricto realismo. Dentro de esta serie de cerámicas modeladas hay algunas que reproducen cabezas humanas que ordinariamente se conocen con el nombre de "vasijas-retrato" (véase la figura 6.1), por el hecho de que tales cabezas presentan rasgos muy individualizados.

Muchas de esas cabezas son de personas sin distinción específica de carácter social o político, pero en ocasiones, los adornos del tocado parecen indicar que se trata de personas distinguidas por una u otra de las razones ya mencionadas más arriba. Otras veces la especificidad les viene dada por el hecho de que se ha representado algún tipo de enfermedad o defecto físico que, de hecho, los distingue de los demás, o, por otras razones.

En la medida en que estas vasijas eran destinadas, principalmente, a acompañar a los difuntos en sus enterramientos, cabe reflexionar en el sentido de que el artista habría tratado de representar al muerto en la vasija, de la misma manera que cuando en nuestra propia civilización se obtenía la mascarilla del difunto a fin de perpetuar su memoria. En concreto, un deseo de perpetuación o de eternidad estaría presidiendo la confección de este tipo de vasijas-retrato, pese a que tal deseo no sea ciertamente muy común en culturas de este nivel de desarrollo socio-cultural.

CAPÍTULO VII
ARTE Y MEDIO AMBIENTE

Ya en al capítulo IV se hizo una referencia somera al hecho de que la cultura como producto social se inscribe en el marco de lo que se puede llamar en términos muy generales *medio ambiente*; por lo tanto, el arte, como un aspecto de la cultura, se debe contemplar igualmente dentro de ese mismo marco ambiental.

Diremos que para tratar el tema, un enfoque sistémico de la cuestión parece, a nuestro juicio, esencial así, el camino que se utilizará de aquí en más, en las siguientes páginas, siguiendo en buena parte los planteamientos de David Clarke, (1968)[89] en relación con el análisis cultural en arqueología.

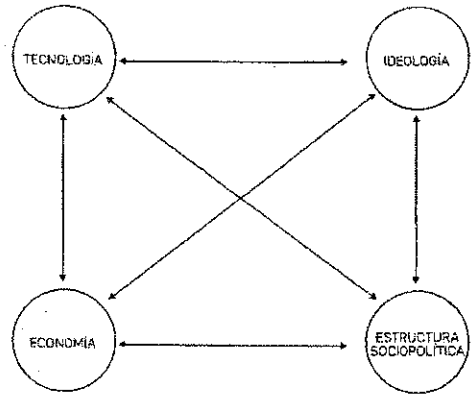
En primer lugar, se debe dejar bien claro que cultura y medio ambiente pueden y deben ser concebidos como una dupla de sistemas. Como tal dúo de sistemas, cuando uno de ellos experimenta variaciones que tienden a mantener el equilibrio primitivo en el que ambos sistemas funcionaban. Estas variaciones deben ser entendidas como *adaptaciones*.

En segundo lugar, hay que afirmar que por sistema ambiental no se debe entender sólo el aspecto relativo al ambiente natural, sino también el que representa el ambiente socio-cultural: ambos entornos constituyen el sistema ambiental que funciona como marco en el que se desenvuelve el sistema socio-cultural objeto de nuestro interés.

El sistema socio-cultural se podría representar por una innumerable serie de subsistemas, cada uno de los cuales vendría a representar un *aspecto* del complejo social y cultural en cuestión. Si se tiene en cuenta la tabla clasificatoria de Murdok (1960)[90], se comprobará hasta qué punto esa serie de subsistemas es innumerable y aun infinita. Sin embargo, el considerar el sistema socio-cultural en toda su enorme complejidad

[89] Clarke David (1968), "Analytical Archaelogy", Londres.
[90] Murdok George P. (1960), Guía para la clasificación de datos culturales, Washington.

real, no haría en este momento otra cosa más que complicar aún más la comprensión del problema. Por ello, como ya se hizo mención en el capítulo IV, se considerará el sistema socio-cultural con el mínimo de subsistemas con que se puede concebir, es decir, como una red de cuatro subsistemas: tecnología, economía, estructura socio-política e ideología.



ESQUEMA 7.1 sistema sociocultural

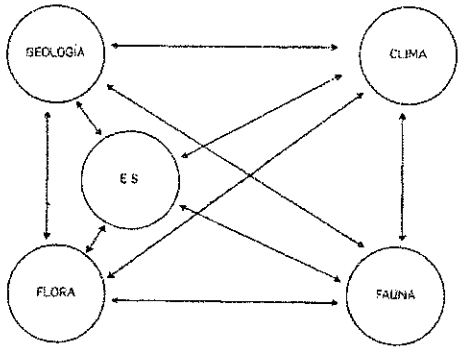
El sistema sociocultural así representado permite comprender en qué forma se producen las interacciones mutuas en el interior del sistema, de manera que cualquier variación en uno de los subsistemas afecta o puede afectar, a alguno o varios de los otros subsistemas que forman parte del sistema global. Esas variaciones e interacciones originan una serie de hasta unos veinte circuitos.

Por otra parte, el sistema ambiental se puede considerar en un doble aspecto: como sistema ambiental natural y como sistema ambiental socio-cultural. El medio ambiente natural, como el sistema socio-cultural, se podría describir como una serie innumerable de subsistemas; sin embargo, para simplificar la cuestión se entenderá que podría quedar suficientemente representado mediante cuatro subsistemas fundamentales, como son: geología, clima, vegetación y fauna.

El medio ambiente socio-cultural es muy variable. Para sociedades muy aisladas puede llegar a ser valorado como 0, pero comúnmente una

entidad socio-cultural se relaciona al menos con otra y ordinariamente con varias. En cada caso, la entidad sociocultural *extraña* debería entenderse como un sistema compuesto del "mínimo" de subsistemas que ya se ha indicado antes para el que es objeto de nuestra atención. A fin de reducir el problema, sin embargo, consideraremos, como lo hace Clarke, que todas las sociedades o culturas con las que se pone en contacto la que se está considerando como objeto de nuestro interés quedan suficientemente representadas por un subsistema equivalente a los cuatro que se han enunciado para definir el sistema ambiental natural (esquema 7.2).

ESQUEMA 7.2 sistema ambiente natural



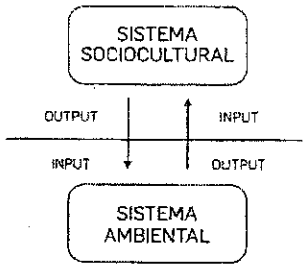
*E. S = entidad socio-cultural

Sin embargo, ahora la relación existente entre ambos sistemas, es decir, entre el sistema socio-cultural y el sistema ambiental, se podrá observar que funciona, según lo ya expresado, como un dúo de sistemas, de manera tal que las variaciones que se pueden apreciar en uno de ellos afecta al contrario en una cierta medida: el sistema socio-cultural se *adapta* a las modificaciones que se producen en el sistema ambiental, mientras este último queda modificado por la acción del primero.

Si se tienen en cuenta los efectos que se producen en el sistema socio-cultural como consecuencia de las variaciones que se estabilizan en el sistema ambiental, se deberá reconocer que no es la totalidad del

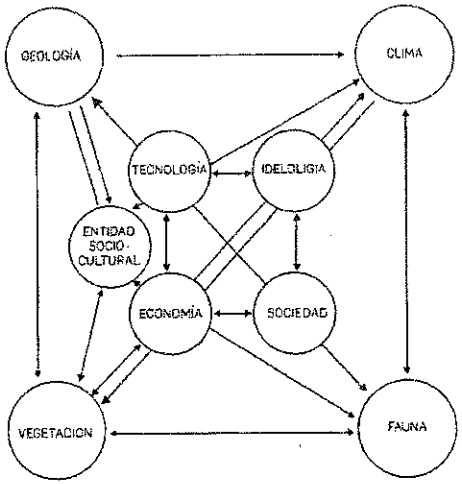
sistema ambiental el que afecta, sino la parte de aquél que es "interiorizada" por el sistema socio-cultural, a la que se llamará *sistema ambiental de contexto*; es decir, el conjunto de los aspectos que son "conocidos" o asumidos por la entidad socio-cultural que es de interés, mas todos aquellos otros que aun no siendo reconocidos afectan indudablemente al sistema socio-cultural. Se puede ejemplificar del primero determinadas plantas o animales que no son motivo de pesca, caza o recolección por el hecho de que su existencia es desconocida por los habitantes de un pueblo cuya economía, por supuesto, es de caza –pesca –recolección. Sería ejemplo del segundo aspecto la existencia de variaciones en el grado de humedad ambiental, o la presencia de enfermedades, que por más que no sean reconocidas por la sociedad en cuestión, les afectará, indudablemente y hasta en grado muy apreciable.

Desde el punto de vista con que se está considerando ahora el dúo de sistemas, la situación podría representarse de la siguiente manera (esquema 7.3).



Esquema 7.3 relación de los sistemas ambiental y sociocultural

Las relaciones de ambos sistemas, sin embargo, son más complejas de lo que se ha dicho, ya que cada uno de los subsistemas se relaciona no sólo con los restantes de su propio sistema, sino con los del sistema que forma pareja con el primero: por consiguiente, el número de redes posibles y reales que se establecen alcanza un número muy elevado que, de hecho, se puede considerar como infinitas. El modelo resultante podría ser como el siguiente (esquema 7.4).



Esquema 7.4 sistemas socio-cultural y ambiental conjuntamente (adaptado de Alcina)

Si se tiene en cuenta lo que se ha dicho al principio, es decir, que cada uno de los sistemas que se están considerando –sociocultural y el ambiental –han sido simplificado al máximo a fin d evitar la consiguiente complejidad en su representación y en el manejo de sus componentes, se puede intuir hasta qué grado son complicadas las redes que relacionan a ambos sistemas en la realidad, ya que, de hecho, representan un sistema con nueve subsistemas.

Cuando se trata de las relaciones entre la cultura y el medio ambiente surge una vieja cuestión: la de determinismo o indeterminismo. Aunque, como se ha visto, cuando se habla de medio ambiente se hace referencia al "entorno" social y natural, y no sólo como en el pasado, a las condiciones del medio ambiente natural, se debe decir unas palabras al respecto, dado que siempre habrá alguien que entienda que cuando se habla de que el arte de los esquimales depende, en gran medida, o bien, en una cierta medida, de sus materiales y estos a su vez están dependiendo de su economía, lo cual, inevitablemente, depende de la fauna que existe en su hábitat, dirá de nosotros que cometemos la gravísima transgresión de determinismo.

En realidad, sería ingenuo pensar de ese modo: la complejidad de las relaciones que se acaban de mencionar impiden hacerlo así. Cuando se establece una línea causal como la que se ha indicado, no se ignora, naturalmente, otras muchas líneas causales que vienen a "equilibrar" esa primera. No es posible pensar en la entidad socio-cultural esquimal como tal, con un equipo tecnológico limitado o si se quiere "primitivo", pueda modificar en medio ambiente de la zona en que han vivido tradicionalmente; pero si se traslada la cuestión a la entidad socio-cultural "occidental" en la que ya se integra prácticamente la etnia esquimal, se podrá ver que se están haciendo serios intentos para cambiar el curso de las corrientes marítimas de manera que, quizás en un futuro no demasiado lejano, el clima del área se vea tan seriamente modificado que incluso no se llegará a reconocer.

A través del ejemplo, se ha querido decir que los razonamientos *causales y deterministas* no son solamente los que conducen del sistema ambiental natural al sistema socio-cultural, sino al revés, los que llevan del sistema socio-cultural al medio ambiente. Las modificaciones de este último a causa del hombre son tan graves que la Humanidad entera se halla hoy reflexionando sobre tal situación a escala mundial. ¿Se llamaría a eso *determinismo humano* para contrastarlo con el famoso *determinismo geográfico*?

Pero si además de lo expresado, se piensa que las modificaciones de nuestro sistema sociocultural no provienen únicamente del ambiente natural, sino también del ambiente socio-cultural que se halla en el entorno de una determinada sociedad o cultura, entonces la vieja idea del determinismo ambiental habrá sido por fin desterrada. Se está hablando de mutuos determinismos o de mutuas relaciones a partir de las cuales se establecen nexos de causa/efecto que son los que permiten aproximarse a la explicación de esos hechos.

Todo lo que antecede tiene que ver fundamentalmente con el hecho de que *el arte*, como un aspecto del subsistema *ideológico* del sistema socio-cultural está "determinado" o encuentra algunas de sus razones de ser en el sistema ambiental o en el medio ambiente (natural y socio-cultural). Se analizará a continuación algunos de los aspectos que permiten comprender los nexos entre ambos sistemas a través de un aspecto como es el arte.

Tal vez, la cuestión más inmediata y obvia que evidencia tal relación es la de los *materiales* que utiliza el artista para realizar su obra, ya que, efectivamente, el arte plástico consiste en relaciones que se implantan en materiales concretos sin los cuales tales obras de arte no existirían.

"El material en sí mismo es un determinante de la forma. Esto se ve con claridad cuando se intenta reproducir figuras realistas con materiales tales como los de la cestería o tejido. Las representaciones de formas humanas y de animales en los tejidos de los indios capayas de Ecuador ofrecen o dan un ejemplo de esto. El convencionalismo resulta impuesto por las dificultades inherentes al trazado de una línea curva en el tejido" (Herskovits, 1964)[91]. La idea, sin embargo, es generalizable: no se limita a *la técnica* del tejido que obligatoriamente geometriza cualquier tipo de figura, ya que tal técnica –semejante en tejido y cestería– está basada en el entrecruzamiento de líneas perpendicularmente (figura 7.1).

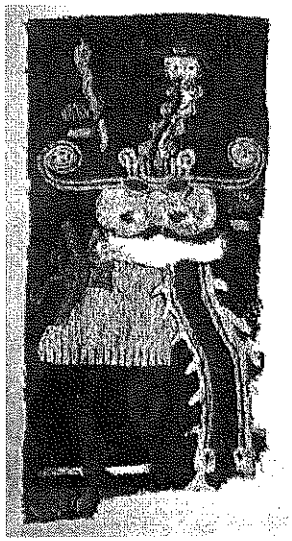


FIGURA 7.1 Fragmento de tejido inca de Paracas[92]

[91] Op. cit.
[92] Fragmento inca de Paracas: Museo de América, Madrid.

Cuando, por ejemplo, se considera en el campo de la escultura las diferencias entre el modelado en barro o arcilla, la talla en madera o en granito, o el fundido en bronce o hierro, se considera a la vez un material y una técnica, pero ambos aspectos van ligados, la mayoría de las veces de tal manera que no se puede hablar de talla del barro fundido del granito o modelado del hierro. De hecho el modelado del barro está determinando un estilo, hasta el punto de que, siendo ésta una de las técnicas más extendidas en el mundo y el barro o arcilla un material prácticamente universal, sus productos son, por lo tanto, muy semejantes en todas partes y una figurilla de la isla de Jaina, en Méjico, puede parecerse tanto a una tanagra romana como a una figurita de la antigua China, pese a la distancia en el tiempo y en el espacio geográfico que separan a esos distintos ejemplos.

Lo mismo se podría decir de la talla en madera o en piedra. Es así como muchas máscaras talladas por pueblos etnográficos de la Polinesia (Linton –Wingert, 1946)[93] (figuras 7.2), se parecen tanto a las esculturas igualmente trabajadas en madera de los igorrote de Filipinas (Romero, 1970)[94]. En este ejemplo, sólo es equiparable el nivel de desarrollo sociocultural de sus autores y el ambiente natural en el que se desenvuelven, ya que la distancia en términos geográficos es muy grande.

FIGURA 7.2 Imagen de antepasados. Imágenes de Nueva Irlanda y de Nueva Guinea (Oceanía)

[93] Linton Ralph & Paul S. Wingert 1946, Arts of the South Seas, N. York.

[94] Romero de Tajada, Pilar, 1970, El problema de los "anitos" de Filipinas. Revista Española de Antropología Americana, Madrid.

Se podrían buscar ejemplos equivalentes en lo referente a fundido de metales y en otros materiales o técnicas no mencionadas. Bastan los ejemplos considerados para comprender la importancia de la materia prima en la elaboración de la obra de arte. *"Sin embargo, el material no siempre es anterior al estilo; la elección del material puede ser determinada por un ideal de expresión y cualidad artística, o bien por su simbolismo. Las sustancias duras del antiguo arte egipcio, el uso del oro y otras sustancias preciosas luminosas en artes de lujo, el gusto por el acero, el concreto y el vidrio en el diseño moderno no son exteriores a la meta primaria del artista sino que forman parte de su concepción original"* (Shapiro, 1962)[95]. Hay así, no sólo unas materias que son utilizadas porque existen en el medio en que la sociedad se instaló, sino que hay otras que son necesarias para realizar determinadas obras; incluso que son necesarias precisamente por su rareza: los materiales preciosos como el oro o el platino lo son en la medida en que escasean, pero hay un sinfín de otros materiales que siendo abundantes en unas regiones escasean en otras y, por eso, son objeto de comercio desde épocas muy antiguas: conchas en general, o determinadas conchas en concreto –el *spondilus* u otras–, jades, esmeraldas, etc. Las obras de arte realizadas en estos materiales añaden al valor de la obra el de la materia prima que, siendo escasa o rara, tiene el valor de una joya y en consecuencia su apreciación es mucho mayor que el de una obra de arte corriente.

La rareza de un material no sólo da como consecuencia una joya de tamaño reducido: en ocasiones en un medio en el que no existen canteras de piedras duras capaces de ser talladas para hacer bloques que sirvan para la construcción arquitectónica; se hallan construcciones de este tipo. Ello implica que han debido transportar, a veces desde una extraordinaria distancia, grandes bloques monolíticos esculpidos o por esculpir: el valor de los mismos es semejante al de una joya, sólo que el problema del transporte ha sido de proporciones muy diferentes. Un buen ejemplo de ello es el Tlaloc inacabado que hoy se encuentra en el Museo Antropológico de Méjico, destinado, sin duda a Teotihuacán;

[95] Op. cit.

nunca llegó a transportarse porque nunca se terminó de esculpir: su traslado a la ciudad de Méjico representó un problema aun contando con la tecnología contemporánea. Sólo esfuerzo de miles de hombres y el ingenio de algunos pocos pudo resolver problemas de transporte de esa naturaleza en el antiguo Egipto o en los imperios del Extremo Oriente o de América[96].

El medio geográfico, sin embargo, no sólo proporciona materiales para la elaboración de obras de arte: proporciona temas o, si se quiere, el marco ambiental que encierra a los temas y las acciones que se representan en las obras de arte. Si se toma como línea argumental de nuestra exposición la fauna representada en las obras de arte, y ya que la fauna en el mundo está diferenciada regionalmente y a veces hay especies universales, se podrá advertir hasta qué punto el ambiente geográfico determina, explica o influye en la obra artística.

Si se contempla desde este punto de vista las obras de arte contemporáneas de nuestra propia civilización, se observará que el cuadro faunístico representado en ellas es prácticamente universal: el conocimiento científico del mundo, desde esa perspectiva, permite que el artista pueda tener la documentación suficiente y fehaciente para incorporar en su obra cualquier animal de cualquier región del mundo.

Si nos retrotraemos al Renacimiento, la situación es sensiblemente diferente. Durante los siglos XV y XVI precisamente es cuando nuestra civilización se abre a todos los horizontes geográficos del mundo. América, África y Oceanía proporcionarán progresivamente los elementos necesarios para que el marco faunístico sea tan perfecto y universal como lo es hoy. La incorporación de animales raros, como es el caso del monstruo en el cuadro de Piero di Cósimo: Perseo rescatando a Andrómeda Figura 7.3).

[96] Cantatore de Frank, Norma (2010), Tiahuanaco –una ciudad arcaica–, Buenos Aires.

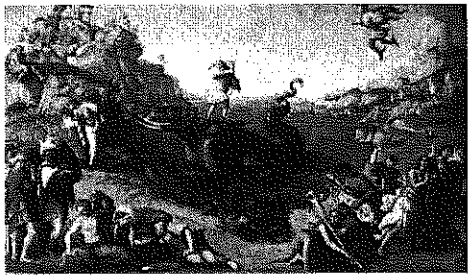


FIGURA 7.3 Perseo rescatando a Andrómeda (Piero di Cósimo, 1461)

A partir de los descubrimientos en África, en el Nuevo Mundo, en el Extremo Oriente y en las islas del Pacífico, se irán incorporando a los cuadros y al arte en general de Occidente, toda una serie de animales que, no siendo comunes en el hogar de nuestra civilización, no habrían figurado hasta entonces en las obras de arte producidas por nuestros artistas.

Ahora bien, si nos remontamos a la Edad Media europea, se hallará por una parte la representación ordinaria de nuestra fauna y, al mismo tiempo, la fauna semi-real, semi-fantástica que en parte responde a una tradición "clásica", pero que por otra parte deriva del conocimiento real y científico con las fantasías que se justifican por los temores irracionales que rodean al conocimiento científico del mundo: hidras y faunos se entrelazarán con dragones y monstruos marinos como los que acechaban a los navegantes que intentasen ir hacia occidente más de los límites conocidos del Atlántico.

Si desde nuestra propia civilización se pasa a considerar el marco faunístico de los pueblos primitivos, se observará que dicho aspecto constituye uno de los de mayor importancia en la temática artística de esos pueblos. La fauna puede ser considerada como un marco ambiental que se describe, o como un conjunto temático que incide en ocasiones en los aspectos más profundos de su ideología. Es evidente que el jaguar debe existir en el mundo de la selva que rodea a las chozas donde habita el artista, pero no es menos cierto que el peso del jaguar en el arte no es tanto por su existencia en sí, ni siquiera por el temor que despierta como consecuencia de sus hazañas contra los hombres, sino por cuanto todo

ello significa en su incorporación a la categoría de ente sobrenatural en el mundo de creencias del ámbito tribal en el que se produce. El jaguar es entonces, no ya una mera descripción ambiental, sino un símbolo de carácter religioso.

Ya se ha hecho mención que el medio ambiente natural o geográfico determina buen número de aspectos de carácter cultural, alguno de los cuales queda reflejado en el arte: se ha visto muy claramente en el ejemplo de los animales salvajes representados en la obra artística. Véase ahora un ejemplo en el que se ponga de manifiesto la influencia del medio ambiente socio-cultural en la cultura que es objeto de nuestra atención. Para que el ejemplo sea concordante con lo que se viene exponiendo, se hará referencia ahora a los animales domésticos.

La aparición del caballo como animal doméstico de importancia trascendental en el mundo antiguo tiene su reflejo inmediato en el arte, pero ello es particularmente notable cuando se trata de su introducción en el mundo egipcio y en su arte. El caballo como un ente cultural de considerable importancia en la actividad bélica es introducido en el mundo egipcio por los *hyksos*[97], a partir de lo cual su presencia en el arte, especialmente en los relieves, es constante.

El mismo animal va a ser introducido milenios después por los españoles en el mundo indígena del continente Americano En este caso el caballo doméstico va a ser contemplado por primera vez por los indígenas del continente americano casi como un ser mitológico o híbrido unido a la imagen de su jinete y acompañado de otras pavorosas fieras adiestradas para la guerra –los perros– ya que ellos en conjunto representaban una combinación de ataque que provocaba pánico entre los atacados, y por consiguiente eran prácticamente invencibles. La tardía introducción del caballo en América produjo adaptaciones sumamente interesantes: los grandes cazadores de bisontes de las praderas norteamericanas sólo necesitaban de este animal doméstico para ampliar sus cacerías persiguiendo las grandes manadas de bisontes que, habiendo crecido desde el Pleistoceno de manera casi indefinida hasta entonces, abundaban asombrosamente en esa región. Acrecentándose

[97] Hyksos: pueblos llegados del oeste asiático.

con el caballo su capacidad de persecución del bisonte y su movilidad en general, aquellos tradicionales cazadores de las praderas alcanzaban su plenitud como tales cazadores. El arte figurativo, del que tratamos en otro lugar, desarrollado sobre las pieles de bisonte por estos pueblos, ha dejado bien reflejada la importancia que, efectivamente, tuvo el caballo en su incorporación a las culturas de esos pueblos (figura 7.4).

FIGURA 7.4 Túnica de guerrero sioux (Norteamérica)

En una región relativamente parecida en lo que se refiere al medio ambiente geográfico o natural, en la Pampa argentina se iba a producir un fenómeno parecido. La incorporación del caballo, aportado por los colonizadores españoles, al cuadro cultural de los pueblos cazadores de las llanuras, como los tehuelches, los puelches, etc., significó un cambio radical en el modo de vivir de aquellas sociedades tradicionalmente cazadoras.

En ambas regiones, por otra parte, nació un tipo de jinete bien popular, el vaquero norteamericano y el gaucho argentino son los dos tipos "campesinos" resultantes de la evolución de los cazadores primitivos montados a caballo. El arte del cuero, los cuchillos con mango de cuerno, etc., son otros tantos rasgos comunes en parte derivados del medio ambiente natural y social indígena y de la tradición hispánica que llega unida al uso del caballo como animal de trabajo campestre: cazador primero y ganadero después.

El arte del grabado entre los esquimales

Una de las regiones del mundo con un medio ambiente natural más sustancialmente diferente del resto es, sin duda, el Ártico; dentro de él y pese a su evidente homogeneidad, hay un área que se distingue entre todas por haber producido una cultura ciertamente singular: la de los esquimales. El arte de este pueblo, al igual que muchos otros aspectos de su cultura, es muy particular; lo que interesa, sin embargo, en esta ocasión no es tanto su singularidad cuanto su relación y aun dependencia del medio en el que se produce.

Los esquimales han desarrollado un arte que se remonta a varios milenios, a lo largo de los cuales y pese a la diversidad de estilos se aprecia una profunda homogeneidad, la cual queda expresada a través del arte de los grupos contemporáneos, si bien es evidente que su transformación presente y la que cabe esperar para los próximos decenios es de tal naturaleza que permite predecir su próxima desaparición.

La primera determinante ambiental hace referencia a las materias primas utilizadas por los artistas esquimales: madera, hueso, asta o

marfil, pero si se tiene en cuenta que la madera es una materia escasa y aun rara, se comprenderá que el arte tiene un único soporte: el que proporcionan los animales, especialmente mamíferos marinos o terrestres de gran tamaño, como son las ballenas, focas leones marinos, marsopas, etc., o, el caribú. Durante milenios esos han sido los proveedores de materia primas para todo tipo de realizaciones instrumentales, de tal manera que el artista se identifica con su material y con la técnica empleada para trabajarlo.

El arte sobre hueso, asta o marfil de los esquimales contemporáneos puede ser definido como un arte decorativo o de carácter geométrico, derivado, sin duda, del estilo punuk prehistórico, o como en arte naturalista descriptivo (figura 7.6)[98], pero eso, con decir bastante, no dice lo que realmente es el arte esquimal ya que casi siempre es un arte "añadido" como diseño decorativo a los instrumentos que el esquimal utiliza a diario para su tarea doméstica o para sus trabajos fuera del hogar: para la caza y la pesca principalmente (figura 7.7)[99]. Por eso, como expresa Driver (1961) "*hay pocos ejemplos que fueran ejecutados totalmente para satisfacer impulsos estéticos y sin otra utilidad*". Sin embargo, "*el arte para los esquimales es mucho más que un simple objeto: es un acto de visión y expresión de sus valores vitales; es un ritual de descubrimiento por el cual los patrones de la naturaleza y de la naturaleza humana son revelados por el hombre*" (Carpenter, 1971).

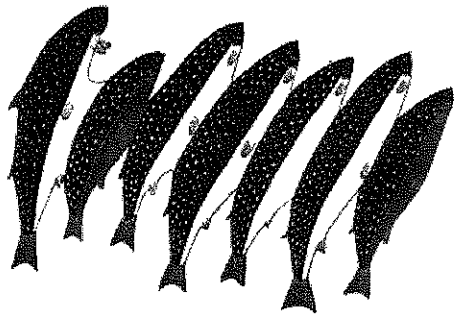


FIGURA 7.5 Cuadro con pintura de peces migrantes (Inuit Art: Cape Dorset)

[98] Driver Harold E. (1961), Indians of North America, Chicago.
[99] Carpenter Edmund (1971), "The Eskimo artist", en Anthropology and art, N. York.

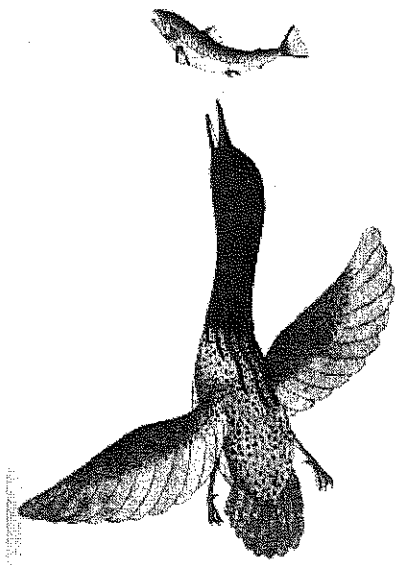


FIGURA 7.6 Cuadro con pintura de un ave y un pez (Inuit Art: Cape Dorset)

"*Lo que surge del marfil, o más exactamente del acto artístico, no es simplemente la estructura de una caza de focas, sino un acto que explica con belleza y simplicidad, el significado de la vida esquimal*". Para Carpenter, lo que importa no es el producto artístico, la obra de arte, sino el acto, la realización artística: ese acto, esa realización es equivalente a una canción, a un verbo o a un nombre para un recién nacido".

Lo que para nosotros puede ser la monotonía de la nieve, el hielo y la oscuridad, que nos llevaría a la depresión, para el esquimal no existe: el esquimal está interesado en la realización, en el acto. Por eso el arte del grabado en marfil o de la escultura en hueso no le interesa en cuanto hay, como resultado un producto artístico, sino en la medida en que la realización es un acto en sí, como lo es un poema o una canción, y lo que importa es ese acto, no el resultado del mismo.

La naturaleza que se desenvuelve en torno del esquimal es, por encima de todo, una naturaleza hostil, llena de contrastes violentos y radicales: la larga noche y el corto día, o al revés: la corta noche y el inacabable día; la tierra y el mar o la tierra y el cielo como planos infinitos.

El entorno natural del esquimal no tiene ni montañas ni árboles ni siquiera apenas planta alguna; sólo animales: renos, osos, conejos, ballenas, focas, marsopas, etc. Es un mundo para cazadores. El arte del hueso, el cuerno o el marfil es también un arte de hombres, por eso en las escenas grabadas en esos materiales se verán actividades habituales de caza o de transporte.

Se puede ver así, por ejemplo, el grabado en una pipa de marfil de la Institución Smithsoniana. En ella se han grabado multitud de escenas diferentes entre las que hay de caza y pesca en *kayak* y *umiak*, de arrastre de piezas cazadas, de danza y otras. Otro tanto se puede decir de escenas grabadas en marfil en las que se representan manadas de caribú, o de morsas, focas o leones marinos, recogidos durante los últimos cien años (Hoffman, 1997)[100].

El medio ambiente natural no se refleja en el arte esquimal mucho más allá de la forma que se ha mencionado, aunque también alusiones más generales a peces y aves. Sin embargo, lo que da un carácter más significativo al arte esquimal es la representación del ambiente cultural propio del esquimal, especialmente viviendas y elementos de transporte –trineo, kayak, umiak– o de caza.

Este estilo naturalista y descriptivo se remonta, por otra parte a épocas relativamente recientes. Las pinturas rupestres de la bahía de Kachemak y Cook Inlet, corresponden, sin duda, a esa tradición; en ellas las representaciones de hombres, ballenas, mamíferos terrestres y embarcaciones son comunes y su técnica de perfil es relativamente semejante a la de los grabados a que se ha hecho referencia antes (Alcina Franch, 1965)[101], pero donde se hallan los antecedentes más directos de ese arte grabado en marfil es el las figurillas Chukchi y Koryak (Covarrubias, 1954)[102].

[100] Hoffman W.J. (1997), The graphic art of the Eskimos.I. Smithosonian, Washington.
[101] Alcina Franch José (1965), Manual de Arqueología americana, Madrid.
[102] Cavarrubias Miguel (1954), The eagle, the jaguar and the serpent, N. York.

Un último aspecto a considerar en la influencia medioambiental es el relativo al que se aprecia especialmente en la región sur de Alaska, en la que hay muestras muy claras de la influencia de los indios del noroeste norteamericano, especialmente en lo relativo a sombreros y máscaras de madera, algunas de las cuales presentan rasgos decorativos propios de la tradición esquimal junto con otros que, sin duda, proceden del característico arte de madera de los indios de la costa del Pacífico de Canadá (Driver, 1961)[103].

Pieles pintadas de los indígenas de las praderas

Otro ejemplo que se utilizará para ilustrar la adaptación ecológica en las representaciones artísticas o la influencia ambiental en la concepción y realización artística es el de las pieles de bisonte pintadas por los indios de las praderas de Norteamérica. Se trata, en primer lugar, del arte más típico y característico de un pueblo nómada, de un pueblo en continuo movimiento como consecuencia de su constante ir detrás de las manadas de bisontes, no en gran cantidad hoy. Como consecuencia de esa trashumancia, el conjunto de enseres que utilizan son de poco peso y volumen, de manera que su transporte no representa nunca un problema. Por eso la madera, la cestería y el trabajo de la piel de los mismos animales que cazan en abundancia, constituyen la base de la fabricación de la mayor parte de sus utensilios y la misma casa no es otra cosa que una tienda transportable en la que el cuero de bisonte constituye la parte protectora, mientras los palos de madera forman la estructura desmontable de la misma.

Tal como lo expresa Krickeberg (1964)[104], "*el ajuar lo hacían enteramente de cuero de bisonte (cucharas) o de cuero; también el mortero para la preparación del pemmican que no es otra cosa que un pedazo de cuero encorvado, y la olla para cocinar consiste en una panza de bisonte. De los demás recipientes hay que mencionar bolsas plegadizas rectangulares para guardar el pemmican y fundas cilíndricas para los*

[103] Op. cit.
[104] Krickberg Walter (1964), Las antiguas culturas mejicanas, Méjico.

adornos de plumas, siendo estos dos utensilios de cuero sin curtir; otras grandes bolsas cuadradas y estuches con flecos para pipas de fumar, son de cuero blando, así como aljabas de piel con dos secciones".

Si bien, como luego se verá, hay un estilo propio de las mujeres y otro específico de los hombres, son las mujeres las que se dedican a preparar las pieles que después serán pintadas o decoradas de púas de puercoespín o abalarios. *"Para hacer cuero crudo, sólo tienen que quitar de la piel (después de estirarla en el suelo) los restos carnosos por medio de un raspador de hueso dentado y en forma de escoplo, mojarla después con agua tibia y adelgazarla con un instrumento en forma de azada de asta de ciervo, que sólo es conocida en las praderas; para hacer cuero blando, se unta la piel con sesos de animal"* (Krickeberg, 1964).

Sobre esa materia prima, ya dispuesta para ser decorada, el artista –tanto si es hombre o mujer– hace una tarea que en parte es de grabador y en parte es de pintor, ya que los colores no impregnan la piel con facilidad; por eso *"la pintura ha sido aplicada sobre diseños marcados en la piel mediante un hueso recalentado que deja en ella una profunda marca, que es la que se pudiera decir la guía de la composición que allí ha de ser ejecutada"* (Ballesteros-Kirchhoff, 1934)[105]. Sobre ese surco se insistirá una y otra vez con la anilina europea o el pigmento indígena de manera que pueda hablarse finalmente de "pintura sobre cuero".

Los pigmentos indígenas se preparan a base de colorantes vegetales o minerales que constituyen el tinte. *"Luego hay que hervirlo o mezclarlos con cola o grasa, para obtener el pigmento"* (Adam, 1947)[106].

Las pieles pintadas de los indios de las praderas pueden, según Ballesteros y Kirchhoff: "ser agrupadas en tres categorías principales: pieles que sirven de traje o vestido que no habría inconveniente en llamar profano; pieles que realzan la importancia del que las posee con relación detallada a sus actitudes heroicas, hechas con armas o gestas gloriosas. En otras oportunidades sirven como mortaja de un guerrero y llevan una

[105] Ballesteros Manuel; Paul Kirchhoff (1934), Arte antiguo norteamericano. Pieles de bisonte pintadas, Madrid.
[106] Adam Leonhard (1947), Arte primitivo, Buenos Aires.

larga lista de los hechos en que tomó parte". Estas pieles así decoradas corresponden al arte masculino al que se aludió ya (figura 7.7).

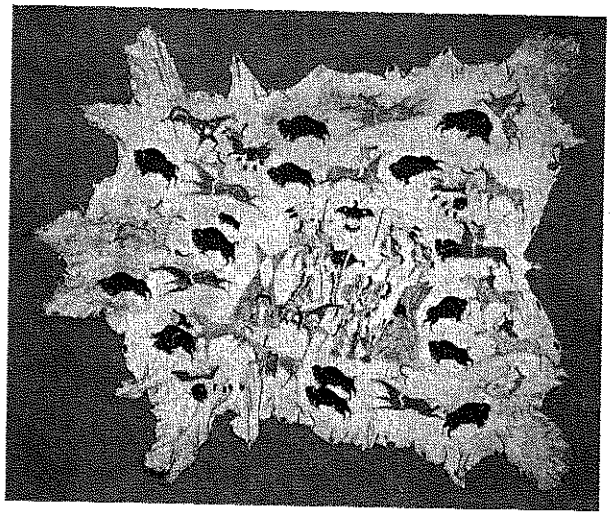


FIGURA 7.7 Piel de bisonte de los indios de las praderas

Las pinturas de pieles de este estilo representan en un noventa por ciento figuras humanas o de caballos sin perspectiva alguna, siempre en perfiles claros y con colores planos. La superposición en algún caso de figuras –especialmente de caballos– permitiría suponer un comienzo de "perspectiva", pero, en general, las figuras se hallan aisladas o se relacionan en escenas muy sencillas en las que intervienen figuras humanas, generalmente enfrentadas en un pequeño combate.

El caballo como animal de guerra y caza, al que se adaptaron rápidamente los pueblos de las praderas, una vez que fuera reintroducido en América por los españoles, es el animal más representado; le sigue el bisonte, animal de caza del que dependerían enteramente. Las escenas, como se ha dicho, son sencillas pero de una gran viveza y movilidad, de manera tal que pueden constituir una "narrativa" excelente en lo que se refiere a las hazañas personales de los individuos a los que se quiere engrandecer.

El segundo grupo de pieles pintadas a las que se ha aludido ya es el compuesto por trajes o vestidos; estos tienen un carácter religioso o talismánico, de protección o de hechizo, y así están solidificados de signos, símbolos y emblemas. En estas pieles los diseños geométricos alternan con otros de carácter zoomórfico, o de otro tipo, cuyo sentido es muy probablemente de carácter simbólico: bisontes, culebras, mariposas o aves, lagartos, plumas, signos solares, etc. Deben ser interpretados dentro de un contexto religioso para el que se requieren textos y narraciones, rituales, etc. Lo que impide que se profundice aquí y en ese sentido y en este momento la adecuada búsqueda de una interpretación correcta de los mismos.

Finalmente, el tercer agrupamiento es el de las pieles que no tienen un destino determinado, y por sus representaciones de tipo simbólico y religioso se debe interpretar como pertenecientes a ceremonias de ese tipo. Fueron, indudablemente alfombritas litúrgicas o pieles que, depositadas en el suelo, servían de asiento al sacerdote, gran mago u hombre que hacía medicina. Estas pieles pintadas serían las que, según la mayor parte de los autores, confeccionaban o confeccionan las mujeres. La preponderancia de los diseños geométricos las hace más características y las emparenta con la decoración utilizada en la cestería del oeste y suroeste; es posible, sin embargo, que la semejanza entre unos y otros diseños se deba más bien al hecho de que la cestería, que sería un arte femenino por excelencia, no puede desarrollarse si no es dentro del más estricto geometrismo, obligado, naturalmente, por la técnica misma de la cestería.

Si ahora, con los datos en la mano, se vuelve al esquema 7.1, que se representó al principio de este capítulo, se podrá ver en qué medida responde a la realidad. La obra de arte, en este caso las pieles de bisontes pintadas por los indígenas de las praderas evidentemente es un producto cultural que se da específicamente dentro de la esfera de lo ideológico, ya que el sentimiento estético es en ello donde se produce; pero, además, el hecho de que el contenido sea, al menos, parcialmente, de tipo religioso hace mucho más íntima la relación entre pinturas y creencias religiosas.

Naturalmente que las otras esferas del fenómeno sociocultural –la economía, lo social y la tecnología– tienen un papel más o menos deci-

sivo en la creación artística a la que nos referimos: la jefatura tribal determina la creación de muchas de las chaquetas o capas de pieles de arte descriptivo, guerrero y masculino; la caza de bisontes, en definitiva está en el centro de todo el proceso económico: como objetivo de la caza y como productor de la materia prima indispensable, el soporte de la obra de arte en definitiva; por último, la tecnología tiene un papel importante en la preparación de la materia prima y también de los colores para la realización de los diseños, tanto los masculinos como los femeninos.

El medio ambiente natural determina un paisaje en el que las figuras se destacan recortadas en perfil sobre un horizonte lejano en el que no existen ni montañas, ni arbolado. No es extraño, así, que las figuras se hallen como navegando en un espacio irreal en el que no existe ni siquiera el suelo (figura 7.8) De todo ese ambiente natural, el elemento siempre presente en la representación naturalista, como en la de carácter religioso o simbólica, es la fauna, tanto la doméstica –el caballo especialmente– como la salvaje con el bisonte.

FIGURA 7.8 Indios de las praderas representando un campamento o acción de caza

Por último, el medio ambiente socio-cultural se halla representado en este caso por los pueblos del oeste y suroeste, cuyo arte de la cestería influye sin duda en el diseño femenino de carácter geométrico, sobre las pieles de bisonte pintadas las mujeres.

Los "anitos" de Filipinas

Un último ejemplo que se va a utilizar aquí se refiere a un tipo de arte escultórico en madera que puede ser común en varias regiones del mundo, ya que es bien sabido que la talla en madera es una de las artes más extendidas entre pueblos "primitivos" de todo el mundo, pero especialmente entre los de la costa occidental, los del área amazónica y los de África occidental y central: en definitiva, en aquellas regiones donde la madera, de todo tipo y calidad, es tan abundante que constituye la materia prima fundamental, casi exclusivamente, para todo tipo de artefactos. Nuestro interés se va a centrar en una serie de esculturas en madera de los *igorrotes* e *ifugao* de la isla de Luzón, en las Filipinas, esculturas a las que se conoce con el nombre de *"anitos"* (figura 7.9) Los grupos igorrote e ifugao habitan, como se dijo, en la provincia montañosa del norte de Luzón; esa región es una zona templada del trópico, si bien la temperatura es fría cuando se pasan los 1500 metros de altitud. El año, como en todas las zonas tropicales, está dividida en dos estaciones, seca y lluviosa: esta última empieza en el mes de junio y termina en octubre, alcanzando su máxima intensidad durante el mes de agosto, en el que llueve diariamente. La fauna y flora son muy variadas, predominando los bosques en ésta última (Romero, 1970). La madera, por consiguiente, es muy abundante y proporciona la materia prima para un sinfín de creaciones útiles o no, para los habitantes de la región.

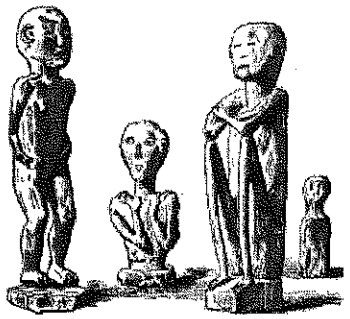


FIGURA 7.9 "Anitos" de la provincia de Luzón – Filipinas

La serie de estas esculturas se encuentran conservadas en el Museo Nacional de Etnología de Madrid y ha sido estudiada por Pilar Romero de Tejada (1970)[107].

Tanto en el caso de las figuras masculinas como femeninas de los igorrote como en las de los ifugao, tratan de representar a seres humanos ordinarios, a los que en algún caso se dejan especialmente "indefinidos", mientras en otros se califican como *guerreros* o como *madres*. Ello indicaría, en opinión de especialistas, que los primeros son individuos jóvenes que no han alcanzado a ser ni una cosa ni otra, mientras los segundos son *adultos* y, por lo tanto, los hombres "guerreros" y las mujeres "madres". Ello estaría indicando con bastante precisión que este tipo de esculturas en madera no representan a divinidades, sino, a los antepasados del grupo. Ya a principios del siglo XX, A. Pérez (1902), citado por Romero (1970), decía refiriéndose a los igorrotes del distrito de Bontoc, "que son más aficionados que los de otras aldeas a poner en las puertas de sus graneros de *Patay* y en las sementeras toscas estatuas de madera llamadas *anitos* (figura 7.10) que para muchos representan el espíritu de sus mayores...".

Para otros antropólogos que trabajaron por las mismas épocas en Filipinas "el espíritu de toda persona muerta se llama a-ni'-to; éste es el nombre general para el alma del muerto y creen que mientras andan errantes por los espacios necesitan que sus deudos les depositen comida, cosa que hacen en alguna parte de la casa. Viven en los alrededores de los poblados, si bien, generalmente, lo hacen dentro de ellas. Residen en forma espiritual en las montañas y se reproducen, aunque, eventualmente, algunos de ellos mueren o cambian sus formas. Entonces, pueden convertirse en una culebra o en una roca; y esto explica el porqué nunca se mata a uno de estos animales. Sin embargo, es lo más frecuente que se transforme en *li-fa*, luz fosforescente que se ve en las montañas y que se produce a causa de la madera pútrida" (Jenks, en Romero, 1970).

[107] Op. cit.

FIGURA 7.10 "anito" representando el espíritu de sus mayores

Independientemente de la clase de "anito" que se ha señalado más arriba, a partir del sexo y la edad, aquellos se agrupaban en tipos muy diferentes ya que existían o existen los anitos wul-wul (de personas sordas y mudas); wong-wong (de locos) futa-fu (de malvados), etc.; y tenían funciones diferentes: unas eran benéficas para la sociedad y otras maléficas. De ahí, entonces, la importancia y variedad de esa figura escultórica.

Lo que nos interesa destacar aquí, sin embargo, no es tanto su función social y religiosa, sino su dependencia muy directa del medio natural y socio-cultural en el que tal arte se inscribe. Se trata evidentemente de un arte que depende básicamente de un clima de bosque tropical lluvioso, con abundancia de madera y organización social de carácter tribal, con economía agrícola, complementada con la caza y la recolección, en la que los encuentros bélicos no son escasos, pero no alcanza un nivel organizativo del tipo de señoríos o jefaturas, sino que representa una actividad de expedición de pequeños grupos de guerreros.

CAPÍTULO VIII
ÚLTIMA REFLEXIÓN ACERCA DEL ARTE

Llegados a este punto, se entiende que no se han abordado de manera precisa y rigurosa dos de los temas más importantes de lo que se define como fenómeno artístico: qué es, en realidad, el arte en primer lugar, cual es el concepto de belleza o cómo se puede definir el fenómeno estético. Este capítulo final, desarrollado a manera de conclusión, podría referirse, precisamente, a expandir una reflexión sobre esos conceptos.

Se tomará como punto de partida aquí lo expresado por dos representantes de distintas corrientes interpretativas; uno es Georges Charbonnier y el otro es Claude Strauss[108] respecto a "Arte natural y Arte cultural", no tanto por lo que expresa, sino, tal vez, por lo que no se explicita.

Charbonnier introduce un nuevo concepto: "creo que los surrealistas han desempeñado un papel muy importante a este respecto, y en el campo de la plástica creo que han tenido una idea muy importante, al imaginarse aquello a lo que llamaron el *ready made*; o sea: decido que esta paleta que tengo delante de mí es una escultura; está hecho, está acabado, el hombre ha construido para un determinado fin, pero yo decido que es una obra de arte".

El concepto de ready made incide, justamente en una de las cuestiones fundamentales a las que aún no se ha dado respuesta: qué es la obra de arte, por contraste con las demás obras que hace el hombre, o por diferencia con las obras que hace la naturaleza. Es evidente que hay algo que une a una cristalización natural con un objeto industrial o con una escultura contemporánea. Ese algo, sin duda, es la *belleza* en abstracto, o la cualidad estética de los tres productos u objetos. Las

[108] Charbonnier Georges y Lévi Strauss, Claude (1968), Arte, lenguaje, etnología, Méjico.

distinciones, sin embargo, podrían representarse, en principio, como una doble dicotomía:

*arte natural
*arte cultural { *arte facto
{ *obra de arte

Para esta presentación actual, se dejará de lado por el momento la dicotomía arte natural/arte cultural, que se analizará más adelante, para centrar nuestra atención en lo que llamamos arte facto y obra de arte propiamente dicha.

En realidad, ambas son artefactos en la medida en que son obras realizadas con artificio sobre la base de utilizar una materia prima; por consiguiente, son obras materiales o plásticas, tangibles en una palabra, tridimensionales y mensurables. Si se entiende así, tanto da que el artefacto sea una escultura en mármol o en granito representando a la Virgen María o la Libertad, que una mesa de nogal o un pontífice, o una pluma estilográfica o un bastón de campesino, todos esos artefactos, arbitrariamente enumerados, representan materias distintas, trabajadas de manera tal que su volumen presenta características formales distintas, con aspectos táctiles y coloridos que contribuyen, junto con los específicamente volumétricos, a proporcionar al "espectador" un sentimiento de agrado, al que solemos llamar *belleza*.

Para considerar, en términos de igualdad, los objetos o artefactos enumerados más arriba, lo que se ha hecho es separar radicalmente la característica *funcional* del resto de las características de la obra.

Si se hace una nueva enumeración en la que se especifiquen diferentes funciones: un cuadro de Giotto se hizo para formar parte de un retablo en una Iglesia, representando una escena bíblica o un santo: función religiosa; un retrato del siglo XVIII o XIX se haría con fines ornamentales o de prestigio; una pintura de arena de los indios navajo se hará para evitar o combatir la enfermedad; los geoglifos[109] de la pampa de Nazca, Perú, se habrán hecho para reflejar la imagen de los dioses,

[109] Cantatore de Frank, Norma (2015), Arquitectura en los Andes, Buenos Aires.

de su panteón en la tierra; un castillo de fuegos artificiales se hará con finalidad festiva; una plancha tendrá por finalidad dejar tersas las telas.

Si se vuelve ahora al esquema, siempre citado, del capítulo IV (sistema 4.2) se debería escindir el subsistema *finalidad* o función del mismo, para los efectos que interesan ahora, ya que esa función o finalidad es común a las obras de arte y a aquellas que ordinariamente no se las llama así; es decir, lo que comúnmente se llama objetos utilitarios, ya que, como se ve, las obras de arte también son *utilitarias*.

Lo que resta del sistema –salvo el *asunto* al que se hará referencia enseguida– tiene un carácter "formal": materia, técnica, estilo y forma. El *asunto* es un aspecto que interesa solamente cuando la obra es *representativa*, es decir, cuando a través de la materia, la técnica, el estilo y la forma trata de "imitar" a la realidad o representarla de algún modo.

Finalidad y asunto, así, serían subsistemas que podrían ser excluidos a la hora de analizar cuáles son los aspectos verdaderamente esenciales de la obra de arte o artefacto creado por el hombre.

Aún hay otra consideración a hacer antes de entrar en la cuestión del análisis del *aspecto* formal de las obras de arte y artefactos. Se advierte, al parecer, una cierta jerarquización entre tales productos: la *obra de arte* parece estar en la cima de la escala; en un nivel más bajo se hallan los productos artesanales que participan, en cierta medida, de la unicidad de la obra de arte, mientras, por otra parte, es un producto industrial, si bien, a pequeña escala: se producen muchos cestos de acuerdo con un mismo modelo, pero cada uno de ellos es diferente a los demás en algún pequeño detalle; al final de la escala se encuentra el arte industrial, en el que el producto se multiplica por un número prácticamente infinito de ejemplares. Sin embargo, de hecho, tanto la obra de arte como la artesanal o la industrial han sido diseñadas de una sola vez y la única variación aparente reside, en realidad, en el número de ejemplares que existe de tal diseño, lo que incide en un problema totalmente diferente: en el *valor relativo* en el mercado. Naturalmente, las obras únicas son, en ese sentido, más valiosas que las obras repetidas. La obra artesanal, evidentemente, es única, pero cuando se visitan los actuales mercados de artesanías, o los mismos talleres de los artesanos, se comprueba hasta

qué punto la fabricación de tales piezas es pre-industrial y en serie. Sus productos son así, tan semejantes unos a otros que podría decirse que son un producto industrial realizado de manera rudimentaria.

El diseño industrial constituye un capítulo importante dentro del arte contemporáneo, pero aun desde mucho antes de que se hablase de diseño industrial como un arte apreciable, tales diseños existían. Su análisis, como el del grafismo o la moda en las prendas de vestir está empezando a ser analizada de manera científica en los últimos años.

Si se prescinde, como se ha señalado, de la función y del asunto, los restantes subsistemas del sistema principal constituyen los elementos específicamente formales de la obra de arte. Ahora bien, su "apreciación", que se hace fundamentalmente a través de los sentidos de la vista y del tacto, define y precisa los elementos mínimos básicos, equivalentes a los *fonemas y morfemas* en el lenguaje articulado, mediante los cuales podríamos llegar a definir unas estructuras equivalentes a las lingüísticas, míticas o musicales a la manera en que las define Lévi Strauss.

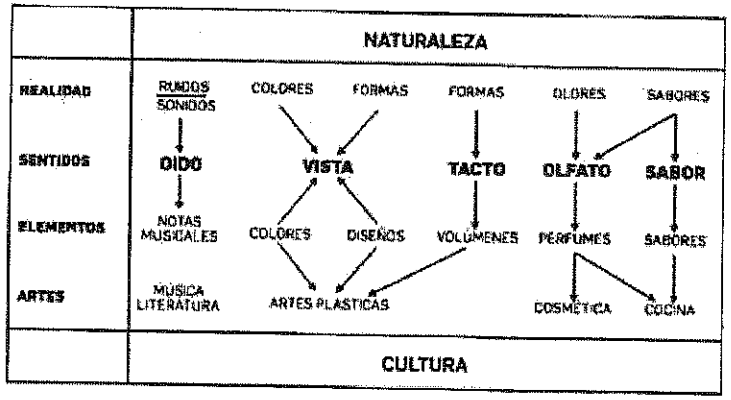
Si a través de unos ejemplos concretos se observa de qué manera se aprecian las obras de arte y las artes instrumentos se comprobará como, en líneas generales, todos ellos incluyen los aspectos de color, diseño, tersura y acabado, siendo los dos primeros apreciados por el sentido de la vista y los dos segundos por el del tacto.

Se produce, dice Alcina Franch[110], una confusión muy común cuando se trata de entender el arte (plástico) como un lenguaje, en el sentido de que el *significado* es atribuido insistentemente al *asunto* o tema, partiendo de la base de que el "arte" que se recuerda en primer lugar es el *representativo*; el significante es, entonces, el diseño que se refiere a ese significado: el significante del Espíritu Santo es la paloma que lo "representa" en un cuadro dado. De ahí, muchas de las confusiones y contradicciones en que incurre tambien Lévi Strauss. Una cosa es el asunto o argumento de la representación (el Espíritu Santo, Quetzalcoatl o la batalla de Trafalgar) y otro el *significado* del mensaje para el que se han usado, como significantes, elementos tales como los colores, diseños, tersura y acabado de los objetos, cuya combinación "armoniosa"

[110] Op. cit.

es considerada como bella o no por el receptor en cada época, lugar y cultura y por nosotros mismos, como receptores generalizados de todas las culturas del pasado y del presente, en tanto que interesados en el descubrimiento del Universo. Ciertas líneas de pensamiento abordan el problema de la consideración de la pintura como lenguaje "*Si la pintura merece ser llamada lenguaje es porque, como todo lenguaje, consiste en un código especial cuyos términos son engendrados por combinación de unidades* menos *numerosas que participan ellas mismas en un código más general. Hay, sin embargo, una diferencia con respecto al lenguaje articulado de la cual resulta que los mensajes de la pintura son recibidos primero por la percepción estética y después por la percepción intelectual, mientras que el otro caso ocurre lo contrario*". Prescindiendo de la ambigüedad en la calificación de esos dos tipos de percepción –intelectual y estética–, que en realidad se refiere a dos tipos de lenguaje diferentes: un lenguaje lógico o racional y un lenguaje estético y no racional (no irracional), el planteamiento de Lévi Strauss apunta a la existencia de un código con términos y unidades que determinarán tal lenguaje.

Esos términos, cuyos modelos pueden ser los fonemas y morfemas del lenguaje articulado, pueden descubrirse en todas las artes y ellos tienen su correspondencia en elementos que forman parte de la naturaleza, los cuales son *percibidos* por todos los sentidos. A continuación se incorpora un cuadro que puede, de alguna manera, quizás, ser muy simplificado, pero que se estima de utilidad explicar el complejo sistema relacional que pone en comunicación y enfrenta, al mismo tiempo, a Cultura y Naturaleza (esquema 8.1).



ESQUEMA 8.1 Sistema relacional entre Cultura y Naturaleza

Dice Alcina Franch (1982)[111] "es cierto lo que afirma Lévi Strauss acerca de que, si bien "existen colores en la naturaleza, no existen –como no sea en forma fortuita y pasajera– sonidos musicales: solamente ruidos", si bien reconoce a renglón seguido que los "ornitólogos y los acústicos estén de acuerdo en reconocer a las emisiones vocales de los pájaros en carácter de sonidos musicales". No merece la menor discusión, para emplear su propia expresión, perder el tiempo en lo referente a la distinción entre ruido y sonido, cuando en la actualidad la música concreta ha incorporado con igual categoría a sonidos y ruidos, producidos por instrumentos especiales, objetos o artefactos de cualquier carácter e incluso la voz humana. Ruidos y sonidos están en la naturaleza –el silbido del viento en las cañas, el canto de los pájaros, el maullar de los gatos, etc., son percibidos por el oído y transformados en notas musicales –elementos mínimos– del arte musical, a partir de los cuales se pueden entender toda la creación musical de la Humanidad y no sólo la del mundo occidental.

De la misma manera que existe en la naturaleza los ruidos/sonidos, existen los colores y las formas. Ambas pertenecen a la materia e incluso son algo materia o penetran la materia, pero al igual que en el caso de los ruidos/sonidos sus cualidades se entremezclan. Al ser percibidos por

[111] Op. cit.

el sentido de la vista pueden ser abstraídos en una escala de colores que, en principio, es la comprendida en el arco iris, pero no alcanza un grado de matizaciones tal que se llega a las modernas tablas con centenares de tonos. Esos colores o tonos serán los elementos básicos necesarios para crear la o las gramáticas de las artes plásticas. Algo parecido ocurre con las formas que, existiendo en la naturaleza, pueden ser abstraídas "intelectualmente" en una serie de formas "geométricas" a partir de las cuales se pueden precisar cientos o miles de formas complejas. Es cierto, como expresa Lévi Strauss, que las formas "de la geometría y todas las demás que de ella derivan se ofrecen al artista (contemporáneo) creadas ya por la cultura", pero no responde a la verdad la afirmación que sigue, en la que dice el mismo autor que "provienen de la experiencia en mayor grado que los sonidos musicales". Sonidos, colores y formas pertenecen al mundo de la naturaleza y es la experiencia humana de esa realidad natural la que permite abstraerla en forma de notas musicales, colores de la paleta o formas geométricas, elementos con los que el artista podrá elaborar una realidad nueva "cultural" distinta de la naturaleza, pero basada en ella.

Las mismas formas son percibidas, adquiridas como experiencia, mediante el uso del tacto: la tersura o rugosidad de la superficie del objeto natural, su blandura o dureza, su volumen, etc. formarán parte de esas vivencias. La geometría espacial creando volúmenes y perspectivas, dará cuenta de manera abstracta de la dimensión espacial de la forma. De este modo, los colores, diseños y volúmenes constituirán los elementos básicos con los que construir las gramáticas o las lingüísticas de las artes plásticas.

Las dos últimas columnas (figura 8.1) corresponden a dos artes con poca "categoría": cosmética y culinaria, pese a lo cual nadie discute la importancia de ambas, incluso en nuestra civilización. La necesaria simplificación del cuadro de la figura 8.1 no ha permitido destacar algunas relaciones internas, como es la consideración del arte culinario como un arte plástico o la importancia del olor en algunas artes "no clásicas" como el de la pirotecnia.

Todas las artes examinadas, en cuanto a "lenguajes" portadores de mensajes, son comparables con los mitos, del modo que lo hace Lévi

Strauss entre éstos y la música cuando dice que "la verdadera respuesta se halla, según creemos, en el carácter común del mito y la obra musical de ser cada una, a su manera, lenguajes que trascienden el plano del lenguaje articulado, sin dejar como él de requerir, en oposición con la pintura, una dimensión temporal para manifestarse. Pero esta relación con el tiempo es de una naturaleza bastante particular: todo ocurre como si la música y la mitología no tuviesen necesidad del tiempo más que para darle un *mentís*. Así es, una y otra son máquinas de suprimir el tiempo. Por debajo de los sonidos y los ritmos de la música opera en un terreno tosco que es el tiempo fisiológico del oyente, tiempo irremediablemente diacrónico, por irreversible, del cual, sin embargo, trasmuta el segmento que se consagró a escucharla en una totalidad sincrónica y cerrada sobre sí misma". La oposición entre mito/música y pintura, que se sospecha extensiva a artes plásticas, es opinión que no se comparte, ya que se entiende que todas las artes se presentan en el tiempo, están compuestas de múltiples elementos y, por eso, producen un efecto combinado único e intemporal, sincrónico si se quiere: un cuadro no se ve instantáneamente, hay que contemplarlo, se dice, *despacio*, lo que implica una temporalidad que, en principio, no existe. Otro tanto se diría de la escultura, para cuya contemplación no sólo hace falta tiempo, sino también espacio y movilidad, dado que las diferentes perspectivas de una estatua no se dan simultáneamente ni desde un solo lugar; y ¿cómo se puede degustar una comida si no es paladeándola?, es decir, también en un tiempo que puede ser más o menos prolongado pero que, en definitiva permite un recorrido por los distintos sabores del plato.

Resumiendo, diríamos que todas las artes se dan en el tiempo, pero que, como en el caso de la música, "trasmuta el segmento que se consagró a escucharla en una totalidad sincrónica y cerrada sobre sí misma" Ello ayuda a comprender, en nuestra opinión, la esencia de las artes como un *arte combinatorio*, en el que los elementos que varían son fonemas, notas musicales, colores, diseños, volúmenes, olores y sabores, pero cuyo resultado final es una impresión compleja en la que el mensaje que trata de estabilizar y reforzar la coherencia social y cultural, salvo en los momentos de crisis, en que ésta se manifiesta, inclusive y quizás en primer lugar, a través de los mensajes de estos lenguajes artísticos.

En páginas anteriores, se ha dejado señalado una oposición sobre la que conviene insistir: se trata de la que cabe establecer entre arte natural y arte cultural. En principio, incluso etimológicamente, se debería pensar que no hay otro arte que el arte creado por el hombre, es decir, el "cultural". Sin embargo, en muchas ocasiones se aplican categorías estéticas a productos de la naturaleza o a recodos complejos de la naturaleza misma. Cuando se dice que una formación cristalina, una flor, un paisaje o un animal que son bellos, o por el contrario, que no lo son, o que inclinan el ánimo al horror o a cualquier otro sentimiento desagradable, en realidad, lo que se está haciendo es aplicar parámetros culturales a realidades naturales. El concepto de belleza es, por consiguiente, un concepto que se aplica tanto a productos naturales como culturales, aunque su elaboración se haya hecho evidentemente en el área de lo cultural.

De tal manera, se puede decir que algunas cristalizaciones de algunas rocas metamórficas, por sus formas geométricas o por sus combinaciones de colores, son "bellas", mientras que otras rocas más o menos "amorfas" de colores poco brillantes, etc., o bien no son calificadas en sentido estético o son consideradas decididamente como antiestéticas.

No obstante, hay que destacar de que determinadas "formas" naturales son *bellas* para los miembros de cualquier cultura: tal sería el caso de determinados hombres y mujeres que, independientemente de su raza y para cualquier miembro de otra raza y, por lo tanto, también de otra cultura, son "bellos". Lo mismo podría decirse de determinados minerales, tales como el jade azul, el oro, el ópalo azul, etc., que independientemente de su rareza son considerados como materiales privilegiados. Igualmente cabría decir que las flores, en general, o los pájaros, especialmente los cantores, han sido apreciados por todo tipo de civilizaciones o culturas.

Todo ello nos conduce a un problema de gran interés y muy poco explorado: el relativo a la observación misma de la realidad mediante los sentidos y la elaboración de *modelos* estabilizados fisiológicamente en el código genético de todos los individuos de una especie, de manera tal que la estimación de *bello* o *feo* podrían ser categorías básicamente fisiológicas, en las que, a *posteriori*, se elaborarían las categorías culturales de carácter estético que utilizamos los miembros de todas las de carácter

estético que utilizamos los miembros de todas las culturas para distinguir en la oposición belleza/fealdad. Esos *modelos* tendrían que ver fundamentalmente con el comportamiento sexual de los individuos dentro de cada especie, de manera tal, que los individuos emitiendo un cierto tipo de sonido/ruido (voz), con un determinado color, forma, volumen, aspecto, etc., así como un olor definido, serían más *atractivos* para un sexo o para el otro del grupo. Ese modelo –consolidado firmemente en el código genético– sería el modelo estético natural de cada especie incluyendo la humana y de ahí las concordancias entre individuos de distintas razas y culturas.

El modelo estético natural va a reproducirse a escala cultural, para lo cual los elementos a utilizar ya son, como tantas veces se ha señalado, notas musicales, colores, diseños, volúmenes, perfumes y sabores en una combinación que es variable de cultura a cultura, pero que es constante dentro de cada cultura, en la medida en que los elementos estéticos de la misma han ido depurando y fijando los caracteres esenciales de ésta y en la medida en que el mensaje trasmitido tiene un mismo emisor y un mismo receptor, además de un mismo contenido que sirve, precisamente, para estabilizar y dar cohesión a la sociedad de que se trata. El modelo estético cultural es, pues, el que sirve a los miembros de una sociedad para discernir entre lo *bello* y lo *feo* de esa determinada cultura.

VASIJAS indíginas del Noroeste Argentino

BIBLIOGRAFÍA

–Adam, Leonhard

1947 Arte primitivo; Ed. Lautaro, Bs. As.

–Aguja, Olga María

1975 "El corpus Christi en Patzun"; "Tradiciones de Guatemala", Guatemala

–Alcina Franch, José

1948 La biblioteca de Alfonso V en Nápoles. Fondos Valencianos, Valencia

1958 Las "pintaderas mejicanas" y sus relaciones. Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, Madrid

1965 Manual de Arqueología Americana, Aguilar, Madrid

1975 En torno a la Antropología cultural. Ediciones José Pornía Turanzas, Madrid

1978 L'art Precolombien, Editions d'Art Lucien Mazemod, Paris.

–Ballesteros Manuel; Paul Kirchhoff

1934 Arte antiguo norteamericano. Pieles de bisonte pintadas. Tipografía de Archivos, 10 págs., VIII láminas, Madrid.

–Beltrán Martínez, Antonio

1975 Arqueología clásica, Pegaso, Madrid

–Berrín, Katheen, et al.

1978 Art of the Huichol indians, The Fine Arts Museums of S. Francisco N. York

–Bertalanffy, Ludwig Von

1979 Perspectivas en la teoría general de sistemas, Alianza Universidad, Vol. 230, Madrid

–Boas, Franz

1947 El arte primitivo, Fondo de cultura económica, Méjico

–Bostelmann Sebastian

1979 Estructura y biografía de un objeto. UNAM, Mejico

–Brew, John O.

1946 "The use and abuse of Taxonomy", The archaeology of Alkali Ridge Southem. Utah, Papers of the Peabody Museum of Archaelogy and Ethnology, Vol. 21, Harvard University.

–Cantatore de Frank, Norma

2002 América y sus culturas –Atlas Cultural –Editorial Dunken, Bs. As.

2004 América prehistórica –constructores de montículos y habitantes de los acantilados –Editorial Dunken, Bs. As.

2006 Indígenas y misioneros en la Tierra del Fuego, Editorial Dunken, Bs. As. (3er edición)

2011 Tiahuanaco, una ciudad arcaica, Orientación Gráfica Editora, Bs. As.

2012 Prilidiano Pueyrredón, su época, su vida, su obra; Orientación Gráfica Editora, Bs. As.

2015 Arquitectura en los Andes, Orientación Grafica Editora, Bs. As.

2017 Aborígenes argentinos –una visión antropológica –Ed. Dunken

–Carpenter, Edmund

1971 "The Eskimo Artist". En anthopology and art, N. York-

–Casanova, Eduardo

1993 "La quebrada de Humahuaca", en Historia de la Nación Argentina, Tomo I, El Ateneo, Bs. As.

–Clark, Kenneth

1961 "Art and Society", Harper's Magazine 223, Agosto

–Clarke, David. L

1968 Analytical Archaeolog, Merthuen and Co. Ltd, Londres.

–Coggins, Clemency

1979 "A role for the art historian in an of new archaeology. Actes du Congre's International des Américanistes, Vol. VII, París.

–Cooper, John M.

1944 "Areal and Temporal Aspect of Aboriginal South American cultura". The Smithsonian Report for 1943, Washington.

1946 Handbook of South American Indians, Smithsonian Institution, Bulletin 143

–Covarrubias, Miguel

1946 "El Arte Olmeca o de La Venta", Cuadernos Americanos XXVIII, Méjico.

1954 The eagle, the jaguar and the serpent, Alfred A. Knopf, N. York.

1957 Indian Art of Méjico and Central America, N. York.

–Charbonnier, Georges and Lévi Strauss C.

1968 Arte, Lenguaje, Etnología, Siglo XXI, Méjico.

–Chavero, Alfredo

S/F Méjico a través de los siglos, Ballescá y Cía, Barcelona

–Christensen Erwin O.

1955 Primitive art, Crowell, N. York

–Dahlgreen B, J. Romero

1951 La prehistoria de Baja California. Redescubrimiento de pinturas rupestres, Cuadernos Americanos, Vol. 4, Méjico

–Dethelefsen, Edwin; Deetz James

1966 "Death's cherubs and willow trees experimental archaeology in colonial cementeries", American Antiquity, Vol 31. Salt Lake City

–Douglas, Frederic H.; Raoul d'Harmoncourt

1941 Indian art of the United States, TheMuseum of Modern Art, N. York.

–Driver, Harold E.

1961 Indians of North America. TheUniversity of Chicago.

–Enciso, Jorge

1953 Design motifs of Ancient, Méjico.

1971 Designs from Pre-Columbian, Méjico. Dover Publications Inc., N. York

–Fernández, Justino

1954 Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo. Centro de Estudios Filosóficos, Méjico

1963 "Una aproximación a Coyolxauhqu.i. de cultura Nahuatl, Vol. 4, Méjico.

–Fischer.J.L.

1961 "Art styles as cultural cognitive maps", American Anthopologist, vol. 63 Menasha, Wiss, Wisconsin, USA

–Fischer, Ernst

1973 La necesidad del arte. Ed. Península, Barcelona.

–Ford, James A.

1962 Método cuantitativo para establecer cronologías culturales, Unión Panamericana, Manuales Técnicos, III, Washington.

–Fuente, Beatriz de la

1977 Los hombres de piedra. Escultura Olmeca, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Méjico.

1980 "La proporción armónica en la escultura monumental olmeca". Actes du XLIIe. Congrés International des Amércanistes, Vol VII, París

–Gardin, Jean –Claude

1979 Une archeologie theorique. Hachette, Evreux.

–Ghyka, M.C.

1953 Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes. Ed. Poseidón Bs. As.

–Gombrich, E.h.

1971 L'Art et I'llusión, Gallimard, Paris

–González, Alberto Rex.

1974 Arte, estructura y arqueología. Ediciones Nueva Visión, Bs. As.

–Guiraud, Pierre

1972 La semiología, Siglo XXI, Méjico

–Haselberg, Herta

1961 "Method of studying ethnological art", CurrentAnthropology, Vol 2, Chicago.

–Hauser, Arnold

1969 Historia social de la literatura y el arte, Guadarrama, Vol. 3, Madrid

1973 Introducción a la historia del Arte. Punto Omega 53. Guadarrama, Madrid.

–Herskovits, Melville J.

1964 El hombre y sus obras. Fondo de Cultura Económica, Méjico.

–Hoffman, W.J.

1897 The graphic art of the Eskimos. Annual Report of 1895, Bureau of American Ethnology Smithsonian Institution, Washington

–Kapp, Kit.S.

1972 Mola Art from the Sam Blas Islands, North Bend, Ohio

–Kavolis, Vytautas

1968 La expresión artística. Amorrortu Ediciones, Bs. As.

–Kornerup, A.; J.H. Wanscher

1967 Mertheun Hand book of Colour, Merthuen and Co. Ltd, Londres

–Kroeber, Alfred L.

1969 El estilo y la evolución de la cultura. Punto Omega SS. Guadarrama, Madrid

–Kroeber A.L.; J. Richardson

1940 Three Centuries of Women 's Fashion. A Quantitative Analysis. University of CaliforniaPublications "Anthropological Records" V. N° 2, Berkeley

–Kubler, George

1967 "The Iconography of the Art of Teotihuacan". Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, N° 4, Dumbarton Oaks, Washington

1969 "Studies in Classic Maya Icomography". Memoirsofthe Connecticut Academy of Arts Archaelogy N° 4, Dumbarton Oaks, Washington.

1969 "Studies in Classic Maya Iconography". Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, Vol. 18, New Haven, Conn.

1975 La configuración del tiempo, Alberto Corazón. Ed. Madrid.

–Leach, Edmund

1978 Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Siglo XXI, Madrid.

–Lefebvre, O.S.B.; Dom Gaspar

1953 Misal diario y vesperal, traducción castellana y adaptación del Rdo.P. Germán Prado, Brujas.

–León –Portilla, Miguel

1968 Ritos, sacerdotes y atavíos de los Dioses. Textos de los informantes del Sahagún: 1, Instituto de Historia, UNAM, Méjico.

–Levi, Strauss, Claude

1968 Mitologías 1: Lo crudo y lo cocido. F.C.E. Méjico.

–Linton, Ralph; Paul S. Wingert

1946 Arts of the South Seas, The Museum of Modern Art, N. York.

–Lombardo de Ruiz, Sonia

1980 "Un método para el análisis formal de la pintura Maya del periodo clásico", Actes du XLIIe. Congrés International des Américanistes, Vol. VII, Paris.

–Luquet, G.H.

1926 "Les origines de l'art figuré. I.P.E.K., Leipzig.

–Marquina, Ignacio

1951 Arquitectura prehispánica, INAH, Méjico.

–Mayer, Augusto L.

1931 El estilo románico en España, Espasa –Calpe, S.A., Madrid.

1943 El estilo gótico en España, Espasa –Calpe, S.A. (2da edición), Madrid.

–Merriam, Alan P.

1964 "Las artes y la antropología", En Antropología: una nueva visión, Sol Tax ed, Cali, Colombia.

–Michalowski, Kazimierz

1971 "L'Art de l'ancienne Egypte", Editions d'Art Lucien Mazenod, Paris.

–Mills, George

1971 "Art and introduction to qualitative anthropology". En: anthropology and art: readings in cros-cultural aesthetics (Ch.M. Otten ed.), N. York.

–Motolinia, Fr. Toribio de Benavente

1858 Historia de los indios de la Nueva España, en: "Colección de Documentos Inéditos para la Historia de Méjico" de García Icazbalcea, Tomo I, Méjico

–Muelle, Jorge C.

1969 Las cuevas y pinturas de Toquepala. Mesa Redonda de Ciencias Prehistóricas y Antropológicas. Vol. II, Lima.

–Mulder, J.W.; S.G.J., Hervey

1972 Theory of the linguistic sign, Mouton, La Haya.

–Munro, Tomas

1949 The Arts and their interrelations, Liberal Arts Press, N. York.

1956 La forma en las artes: un panorama de morfología estética, ediciones 3, Buenos Aires.

1962 "What causes creative epochs in the art?" Journal of Aesthetics and art criticism. Vol. 21.

1963 Evolution in the arts and other theories of culture history, Cleveland Museum of Art, Cleveland.

–Munsell, A.H.

1942 Mumsell book of color, Baltimore.

–Murdock, George P. et. Al.

1960 Guía para la clasificación de los datos culturales, Unión Panamericana, Washington

–Oster, Gerald

1970 "Phosphenes", Scientific American, 222: n°2, N. York

–Palerm, Angel

1974 Historia de la Etnología: los precursores, INAH, Centro de investigaciones Superiores, Méjico

–Panofsky, Erwin

1972 Estudios sobre iconografía, Alianza Universidad, Madrid

1979 El significado en las artes visuales, Alianza Forma: 4, Madrid

–Pérez, A.

1902 Igorrotes, imprenta de "El Mercantil", Manila

–Pitt –Rivers A.H.

1895 "Principles of classification", Journal of the Antropological Institute, Vol. 4: 293-308

–Read, Herbert

1970 Arte y sociedad, Editorial. Península, Barcelona

–Reiche, María

1969 "Giantground-drawingsonthe Peruvian desert", verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerikaniskongresses, Vol. I, Munich

–Reichel –Dolmatoff, Gerardo

1978 El chamán y el jaguar. Estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia, Siglo XXI, Méjico

–Rider, A. de; W., Deonna

1926 El arte en Grecia, la evolución de la Humanidad, Vol. 12, Barcelona

–Ries, Maurice

1932 Stamping. A man production printining method 2000 years old, Middle American Research Ser, publ. N° 4, New Orleans.

–Romero de Tejada, Pilar

1970 "El problema de los "anitos" de Filipinas", Revista Española de Antropología Americana, Vol. 5, Madrid

–Rowe, John H.

1973 El arte Chavín: Estudio de su forma y su significado. Historia y Cultura, Vol. 6, Lima

–Sahagún, Fr. Bernardino de

1970 Florentine Codex Book 1: Tee Gods. Edición de A.J.O. Anderson and Ch. E. Dibble, Nueva Méjico

–Sánchez –Montañes, Emma

1972 "Introducción al estudio de la fauna de la costa de Esmeralda a través de sus representaciones plásticas", Revista Española de Antropología y Arte". Antropología de España y América, Madrid

–Sanchíz Ochoa, Pilar

1979 "Estilos artísticos y estructuras socioculturales en la América prehispánica", Revista Española de Antropología Americana, Vol. 9, Madrid.

–Séjourné, Laurette

1957 Pensamiento y religión en el Méjico antiguo. Fondo de Cultura Económica, Breviarios: 128, Méjico

1962 El universo de Quetzalcoatl. F.C. E., Méjico

–Shapiro, Meyer

1956 "Leonardo and Freud: an art-historical study", Journal of the History of Ideas, en Renaissance Essays, 1968, N. York)

1962 El Estilo, Ediciones 3, Buenos Aires.

1969 "On some problems in the semiotic of visual art, field and vehicle in image signs", Semiótica, I: pag. 223. 242.

–Shepard, Anna O.

1971 Ceramics for the archaeologist Carnegie Institution of Washington, Publ. 609, 7ed, Washington

–Sieber, Roy

1971 "The arts and their changing social function" Anthropology and art: reading in cros-cultural aesthetics, (Ch.M. Otten ed.), New York.

–Sperben, Dan

1978 El simbolismo en general, Promoción cultural, S.A., Barcelona.

–Tyssendre, Bernard

1969 "La reflexión sur l'art, les sciences humaines et l'æuvred'art, Bruselas.

–Torre –Villar, Enesto de la

1978 La arquitectura y sus libros. Guia bibliográfica para la historia y desarrollo de la arquitectura y urbanismo en Méjico, UNAM, Méjico.

–Tosto, Pablo

1958 La composición áurea en las artes plásticas. Librería Hachette, S.A., Buenos Aires.

–Watson, P.J.S.A., Le Blanc; Ch.L. Redman

1974 El método científico en arqueología, Alianza Universidad: 102, Madrid.

–White, Leslie A.

1964 La ciencia de la cultura. Un estudio sobre el hombre y la civilización. Editorial Paidos, Buenos Aires.

–Welley, Gordon R.; Philip, Philips

1958 Method and theory in American archaeology, The University of Chicago Press, Chicago.

–Zerner, Henri

1979 "El arte", En: Hacer la historia, II, Barcelona.

Se terminó de imprimir en Impresiones Dunken
Ayacucho 357 (C1025AAG) Buenos Aires
Telefax: 4954-7700 / 4954-7300
E-mail: info@dunken.com.ar
www.dunken.com.ar
Junio de 2019

cional de Poesía, Cuento y Ensayo "Homenaje a Domingo F. Sarmiento, por su ensayo "La Puerta del Sol, enigma de enigmas" Rosario, Argentina, Junio 2006. Mención Especial. Género Narrativa en el Concurso Internacional "Arte en Tres tiempos", por su narrativa "La extinción del indígena fueguino", Córdoba, Octubre 2006. Diploma de Honor en el Concurso Internacional de Poesía, Cuento y Ensayo "Homenaje a Juan Pablo II", por su ensayo "Acerca del arte Paleocristiano en la ciudad del Vaticano", Rosario, Argentina, marzo 2007. Mención de Honor en el Concurso Internacional "Encuentro", por su ensayo "los Jesuitas en la Argentina de antaño", Rosario, Argentina/Florida, USA, julio 2007. Mención de Honor en el Concurso Internacional "Homenaje a Esteban Echeverría", Rosario, agosto 2014.

*Obra premiada por el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Entrega del diploma correspondiente el 10 de junio de 2016.