

OLVIDAR LA BELLEZA, BUSCAR EL SENTIDO (RESCATE CRÍTICO DE LA TEORÍA DEL ARTE PARA EL ESTUDIO DEL ARTE PREHISPÁNICO)

*María Alba Bovisio**

Entre los especialistas es más que conocida la historia, que se inicia en el siglo XV y culmina en el siglo XVIII, de la aparición de la categoría de “arte”, de la constitución de un campo artístico relativamente autónomo, del nacimiento de la Estética, de cuño neoclásico, y de la consecuente instauración de dos paradigmas diferenciados, uno correspondiente al arte moderno (culto, occidental) y el otro al arte premoderno (prehispánico, popular, etnográfico). A cada uno de estos correspondería, fundamentalmente a partir del siglo XIX, una disciplina diferente para su estudio, la historia del arte y la antropología, respectivamente.

La historia que nos parece que aún permanece desconocida, al menos en parte en nuestro país, incluso para los especialistas, es la de la posibilidad existente en la Teoría y la Historia del Arte de brindar instrumentos metodológicos que nos permitan estudiar, no solo su “objeto natural”, las obras de arte occidentales¹, sino aquellos objetos plásticos producidos en sociedades no-occidentales o premodernas, donde la actividad “artística” está subsumida en el campo de lo ideológico-religioso.

Si analizamos la noción de “arte” que se constituye en la tradición de la Historia del Arte inaugurada por Aby Warburg a fines del siglo XIX y continuada por historiadores que dialogan con la etnología y la arqueología, veremos que, a diferencia de la noción instaurada en la Estética neoclásica de Baumgarten, el nudo conceptual no está en el problema de “lo bello” sino en el del “símbolo”, es decir, el del sentido generado a través de las imágenes plásticas.

Aquel animal simbólico: Cassirer + Warburg = Panofsky

El método iconológico, fundado por Warburg y sistematizado y difundido por Panofsky, encuentra en la teoría del símbolo de Ernst Cassirer, uno de sus principales fundamentos. Cassirer escribe en la década del '20 su obra capital *Filosofía de las formas simbólicas*, donde retoma la teoría kantiana del conocimiento como resultado de la interacción entre el mundo natural y la actividad de la conciencia, descartando toda idea de conocimiento como reflejo del mundo natural en la conciencia, así como toda teoría idealista acerca de un sujeto creador, que construye el mundo desde la pura subjetividad. El hombre es un "animal simbólico", la función simbólica, expresada en el lenguaje, el mito, el arte y la religión, está regida por principios universales y es la que permite al hombre captar el mundo externo y organizar elementos para poder operar en él. El hombre se ha envuelto en formas lingüísticas, imágenes artísticas, ritos y mitos de modo que conoce el mundo a través de la interposición de estos medios (la cultura).

Aby Warburg, por su parte, desde sus tempranos estudios sobre Boticelli, siguiendo las ideas del filósofo hegeliano Friederich Vischer, otorga un lugar fundamental al proceso de simbolización en la cultura, de modo que la Historia del Arte será entendida fundamentalmente como historia de las imágenes, que siempre implicaran símbolos, que pueden perdurar a través del tiempo. El objetivo de la disciplina se instalará claramente en un nivel semántico: develar el "significado" de las imágenes. Ahora bien, estas tendrán valor de documento histórico en la medida que las ideas implicadas en ella son producto de su tiempo y lugar, por ende, para la reconstrucción de la historia cultural de un período valen todas las imágenes incluso las que carecen de valor estético. Warburg plantea que los cambios formales o estilísticos no son la resolución a problemas meramente formales sino síntomas de la orientación emotiva de la

¹ Objetos producidos en un campo artístico autónomo y sus antecedentes, las manifestaciones plásticas previas de las sociedades occidentales y del Cercano Oriente, el arte antiguo y el medieval.

sociedad, "estados de ánimo convertidos en imágenes". El problema central que lo preocupó fue la relación entre la creación figurativa y las fuentes escritas (fuentes iconográficas) y la función de la creación figurativa en la vida de la civilización.

Estas preocupaciones warburgianas representan el punto de partida de Erwin Panofsky quien establece que el fin del análisis iconológico es desentrañar el nivel de las "formas simbólicas":

(...) la perspectiva (...) utilizando el feliz término acuñado por Ernst Cassirer, debe servir a la historia del arte como una de aquellas "formas simbólicas" mediante las cuales una particular contenido espiritual se une a un signo sensible y concreto y se identifica íntimamente con él. Y es esencialmente significativas para las diferentes épocas y campos artísticos, no sólo en tanto tengan o no perspectiva, sino en cuanto al tipo de perspectiva que posean².

En *El significado en las artes visuales* (1955) señala que: "El hombre es, en verdad, el único animal que deja testimonios, pues se trata del único animal cuyos productos "traen a la mente" una idea distinta de su existencia material", es decir, que usa los signos y elabora estructuras diferenciando el concepto expresado de los medios de expresión ("percibir la relación de significación") y la idea de la función por cumplir de los medios para cumplirla (" percibir la relación de construcción")³.

Los conceptos de "testimonio" y "forma simbólica", tal como los enuncia Panofsky son claramente aplicables a la producción plástica de cualquier tiempo y lugar, el problema que distancia a la Iconología del arte premoderno es el de las fuentes escritas. Está claro, tal como lo evidencian los estudios de Warburg y más aún los de Panofsky, que esta es una de las cuestiones centrales que se aborda y que en este aspecto quedan excluidas todas las manifestaciones plásticas de pueblos ágrafos (la mayor parte de las sociedades prehispanicas y sociedades etnográficas, por ejemplo).

Llama la atención, entonces, que Panofsky sea uno de los teóricos del arte más utilizado por la arqueólogos ocupados del arte prehispanico, citando invariablemente su célebre modelo de análisis de los tres niveles de significado de la obra de arte: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico, expuesto por primera vez en *Estudios sobre iconología* (1939). Es notable el *tour de force* al que se somete el método para aplicarlo, puesto que, obviamente, al tratarse de culturas no occidentales y/o premodernas es imposible abordar el nivel preiconográfico como el de los "significados naturales", puesto que, según Panofsky, la identificación de "motivos artísticos" es posible gracias a nuestra experiencia práctica y a nuestro conocimiento del estilo, es decir a convenciones culturales de representación propias de nuestra cultura. La imposibilidad de aplicación aumenta al pasar al nivel iconográfico, en el se pone en juego el rol de las fuentes escritas para identificar "imágenes, historias y alegorías". Por el contrario, el nivel iconológico sería, a nuestro entender, el único al que podríamos acceder en la medida que a través de información etnohistórica, arqueológica, el paralelo etnográfico y el análisis específico de los textos plásticos podríamos indagar en los "síntomas culturales" que revelan "la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa"⁴.

Analicemos la aplicación del método en el trabajo de Anne Marie Hocquenghem, titulado justamente *Iconografía Mochica*⁵. En la introducción la autora explicita que "el método de análisis e interpretación (...) ha sido desarrollado y aplicado al estudio de conjuntos

² Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1985 [1ª edición en alemán 1927], pág. 23.

³ Panofsky, *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires, Infinito, 1970 [1ª edición en inglés 1955], pág. 17

⁴ Panofsky, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza, [1ª edición en inglés 1939], pág.17

⁵ Anne Marie Hocquenghem *Iconografía Mochica*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1987

iconográficos históricos por Panofsky⁶ y ella lo aplicará a las imágenes moldeadas y pintadas en piezas cerámicas destinadas a ofrendas funerarias de la elite de la cultura moche, desarrollada en la costa norte del Perú entre el 200 a.C y el 700 d.C.

La autora define como “descripción preiconográfica”: la identificación de temas y motivos a partir de la reiteración de acciones y personajes en un vasto corpus de cerámicas, por ejemplo, “unión de una mujer con un ser mítico”, “cacería de venados”, “bailes de muertos relacionados con moscas”, “sacrificios humanos”, “baile de guerreros con sogá”, etc. En el “análisis iconográfico” ante la falta de fuentes escritas coetáneas recurre a fuentes etnohistóricas y etnográficas, estableciendo una cuestionable asociación entre ritos y mitos registrados a partir del siglo XVI, la mayor parte provenientes de la sierra, con imágenes de una cultura de la costa cuyo final se ubica ocho siglos antes.

Tomemos a modo de ejemplo el tema que Hocquenghem define como “Baile de los muertos con mosca” (figura 1), en las escenas se observan esqueletos en aparente movimiento, algunos con lo que podrían ser instrumentos de viento y en el centro hacia arriba una suerte de insecto. La identificación de esta escena con el tema está ya implicando no solo el nivel del reconocimiento de “motivos” sino de “historias”, es decir que, necesariamente, esta identificación se inscribe en el nivel iconográfico, y es justamente a partir de fuentes escritas (anacrónicas) que la autora da sentido a la representación. Apela a *Las tradiciones de Huarochirí*, texto donde el sacerdote extirpador de idolatrías, Francisco de Avila, compiló mitos y ritos vigentes en la sierra central del Perú entre 1597 y 1609, en varios pasajes aparece la asociación entre muertos y moscas, por ejemplo: “En los tiempos muy antiguos cuando un hombre moría, dejaban su cadáver, así nomás, tal como había muerto, durante cinco días. Al término de este plazo se desprendía su ánima “sio”, diciendo, como si fuera una mosca”⁷. Recurre también al informe contemporáneo del antropólogo peruano Hernán Aguilar que comenta que en el callejón de Huaylas no se mata a los moscones *quenras* porque se los identifica con el alma de los muertos y que cuando se posan sobre la comida se cree que son los difuntos que vienen a probarla⁸.

Está claro que estas fuentes no son fuentes iconográficas, en todo caso son fuentes de información que sirven para reconstruir el pensamiento andino e indagar sus continuidades a través de diversas prácticas y creencias de muy larga data, lo que evidentemente nos instala en el nivel iconológico. De hecho, la autora propone para la “interpretación iconológica” considerar los principios que rigen el pensamiento andino y que estarían fundados en el calendario ceremonial andino que responde al ciclo agrícola. De modo que, a nuestro entender, el camino recorrido ha sido inverso al propuesto por Panofsky, no es de lo preiconográfico que Hocquenghem llega a lo iconológico sino que a partir de información etnohistórica, etnográfica e iconográfica reconstruye hipotéticamente el nivel iconológico y lo proyecta a la interpretación de los temas y motivos identificados.

Evidentemente, la “popularidad” de Panofsky entre los arqueólogos se debe a la operatividad del uso de las categorías “tema” y “motivo”, de indudable utilidad a la hora de organizar un corpus iconográfico, pero esto dista mucho de las preocupaciones que atraviesan las investigaciones de los iconólogos. El propio Panofsky consideraba absolutamente inaplicable el método iconológico al estudio del arte de culturas ágrafas. En una carta dirigida a Kubler en 1962, refiriéndose a la propuesta metodológica desarrollada por este en *La configuración del tiempo*, escribe: “[usted ha conseguido] lo aparentemente imposible: demostrar que pueden

⁶ op.cit, pág.19

⁷ citado en op. cit. pág. 96

⁸ op. cit, pág. 97

aplicarse métodos estrictamente históricos a unos materiales que, al situarnos ante ellos no parecen tener historia"⁹.

El tiempo configurado según Kubler

George Kubler, es una figura absolutamente clave entre los historiadores del arte que abordaron el arte prehispánico y las relaciones entre la teoría del arte y la antropología. Es justamente él quien señala que en sociedades ágrafas accedemos al nivel iconológico antes que al iconográfico y al pre-iconográfico:

En el arte americano antiguo, el significado intrínseco es muchas veces más fácil de establecer que los significados convencional o natural. Nuestras mayores dificultades nacen de los significados convencionales, especialmente cuando nos ocupamos de sociedades pre-literarias. La clave para los significados convencionales sólo puede encontrarse en las fuentes literarias, rara vez pueden descifrarse las convenciones pictóricas sólo con un examen de la pintura (...) Se supone a menudo, erróneamente, que el significado intrínseco no puede conocerse antes de establecer el significado natural y el convencional. Pero en la práctica hacemos constantemente valoraciones ciertas de los significados intrínsecos sin conocer el significado natural, ni el convencional de la forma que estudiamos (...) Así que estamos obligados (...) a concentrarnos en los significados intrínseco y natural. El área del significado convencional permanece, en su mayor parte más allá del alcance de nuestros medios de conocimiento (...) La historia del arte es una disciplina histórica porque la seriación de las obras de arte nos permite trascender incluso el conocimiento que los propios artistas tenían sobre su obra.¹⁰

Kubler se abocó a la construcción de un marco teórico que pudiese dar cuenta del "arte" en todas las sociedades y culturas y a la vez se dedicó al estudio concreto del arte prehispánico y colonial. Estudió con Panofsky en el *Institute of Fine Arts* de New York entre 1936 y 1938. Sus aportes teórico-metodológicos están desarrollados en su texto fundamental *La configuración del tiempo*, donde construye un sistema globalizador que integra aportes de las distintas corrientes de la historia del arte, de la lingüística, la antropología y disciplinas biológicas y exactas. Este texto se publicó en 1962, el mismo año de publicación del otro texto fundamental del autor, *Arte y Arquitectura en la América Precolonial* (de donde proviene la cita anterior) en el que aplica su metodología al análisis del arte prehispánico y donde señala los límites del método iconológico, puesto que no considera los aspectos formales y al centrarse en los temas estudia sólo los "significados adherentes" en los niveles natural, convencional e intrínseco. Casi veinte años más tarde, en su artículo "Una mirada retrospectiva a *La configuración del tiempo*" (1981), señala que esta obra fue una crítica a la historia del arte desde un punto de vista configurado en parte por métodos propios de la antropología, así como en el libro sobre arte prehispánico implicó una crítica a la visión antropológica desde la perspectiva de la historia del arte.

La posición de Kubler confluye con la del arqueólogo y etnólogo, Alfred Kroeber, con quien inició una fluida correspondencia en 1938, siendo el primero docente en Yale y el segundo en Berkeley. El arte, sostiene Kroeber, debe analizarse dentro del sistema de las cosas y como expresión de los "valores" que cohesionan a una "civilización": "No puede sorprendernos que las artes sean una de las principales expresiones de este sistema de valores, y tal vez su indicador más sensible"¹¹. Ambos autores ubican al arte en el "sistema de las cosas", al igual que el resto de los artefactos procedentes del registro arqueológico, lo que implica considerar las

⁹ Citado en: George Kubler, "Una mirada retrospectiva...", *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988, pág. 202

¹⁰ George Kubler, *Arte y Arquitectura en la América Precolonial*, Madrid, Cátedra, 1986, pág.41

¹¹ citado en Kubler, *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988, pág. 17

convergencias y divergencias entre Historia del Arte y la Arqueología: “(...) la arqueología (...) trata de la cultura material en general. La historia del arte trata de los productos de la industria humana menos útiles y más expresivos”¹².

En la introducción a *Arte y Arquitectura en la América Precolonial*, aludiendo a la especificidad de su enfoque como historiador del arte señala que su objeto de estudio son “producciones de valor estético” y no meras “ilustraciones de civilizaciones”. La arqueología ha utilizado las obras de arte como fuentes de información obviando su existencia como realidades expresivas¹³. Hallamos aquí un punto de confluencia con las preocupaciones iconológicas: la obra de arte como “realidad expresiva”, es decir, portadora de un “sentido”. Pero Kubler articula la dimensión semántica con la técnico-material y formal, definiendo la “obra de arte” como:

(...) un entramado especial con varias dimensiones: técnica, simbólica e individual. En la dimensión técnica, nos damos cuenta, en presencia de tales objetos, de que hay una larga tradición acumulada de formas y aprendizajes del arte en la que cada gesto del creador nace de muchas generaciones de experimentos y elecciones. En la dimensión simbólica, se nos presenta un círculo de significados infinitamente más complejo que el simple sentido funcional que corresponde a una herramienta o a una unidad de información. En la dimensión individual o personal captamos la sensibilidad del creador. A través de ella, la tradición técnica y la materia simbólica se filtran y sufren alteraciones que llevan a una forma de expresión única.¹⁴

Esta definición aplicable a toda producción plástica¹⁵ nos lleva a considerar no solo la importancia de los significados generados a través de los temas y motivos sino de las técnicas y materiales utilizados que se inscriben en una tradición de soluciones formales que constituyen, según Kubler, series de diferente duración de acuerdo al surgimiento o no de nuevas necesidades de diversa índole¹⁶. Desde esta perspectiva propone limitar el uso de “estilo” para referirse a configuraciones determinadas pero en términos sincrónicos o para fases de duración corta.

A modo de ejemplo para pensar la propuesta de Kubler en relación con el arte prehispánico, observemos el caso de la lítica olmeca (figura 2), en particular las cabezas colosales (algunas superan los 2 metros), correspondientes a los señoríos teocráticos desarrollados en el Golfo de México entre el 900 a. C y el 200 d. C. Estas obras adquieren su sentido no sólo por la iconografía -cabezas con deformación craneana y rostros humanos en los que se acentúa lo felínico (labios gruesos, ojos rasgados, ceño fruncido, nariz chata)- sino a través del material elegido, la piedra volcánica, proveniente de los volcanes que estarían considerados sagrados. Como bien ha señalado Westheim: “El arte olmeca no crea cabezas: crea cabezas de piedra. Están concebidas desde la piedra y parecen brotar de la piedra”¹⁷. Es a través de este entramado iconográfico, formal, técnico y material que se configura la imagen de la deidad hombre-jaguar encarnada en los sacerdotes gobernantes, imagen que expresa el concepto mismo del “poder sagrado”.

Pero, además, esa “petricidad”, es decir esa adecuación de la forma esculpida al material pétreo, que exalta la esencia del material¹⁸, y da cuenta en la dimensión técnica de soluciones formales que instauran la tradición la de la escultura monumental. Tradición que tendrá un

¹² op. cit. pág. 58

¹³ Kubler, *Arte y Arquitectura en la América Precolonial*, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 34

¹⁴ op.cit. pág. 40

¹⁵ Ciertamente en el arte prehispánico la dimensión individual es la que permanece oculta pero esto no implica negar que esa dimensión está presente como en toda obra humana.

¹⁶ Kubler, *La configuración del tiempo*, pág. 94

¹⁷ Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Madrid, Alianza, 1987, pág.234

¹⁸ *Ibidem*

profundo arraigo en la historia del arte prehispánico mesoamericano y que culmina con la magnífica lítica azteca (figuras 3 a. y 3 b.). En los ejemplos que presentamos podemos ver, por un lado la continuidad de esta tradición técnico formal de adscripción al bloque, por el otro un tratamiento de la imagen estilísticamente diferente, seguramente, en función de los sentidos que se quieren transmitir. El relieve monumental de Coyolxauhqui, deidad lunar del panteón imperial aztecas, presenta una configuración icónica donde predominan las líneas curvas, el detalle profuso, los juegos de luces y sombras. Por otro lado, el hermoso sapo, ejemplo de una serie de esculturas zoomorfas aztecas, asociadas a distintas deidades, que sorprende por la síntesis naturalista, superficies despojadas, pulidas, donde la luz se distribuye pareja sin grandes contrastes, simplificación extrema, pero atendiendo a la estructura natural del referente. Es evidente la coexistencia de dos tratamientos de la piedra estilísticamente diferentes pero donde ambos responden a la tradición de la “petricidad”.

La representación como origen de la representación: Gombrich

En el pensamiento de Gombrich confluyen la iconología de Warburg y Panofsky y la psicología de la percepción y el psicoanálisis del arte de Ernst Kris; consideramos que esta síntesis ofrece en varios aspectos herramientas teóricas sumamente válidas para pensar el arte premoderno. Nos centraremos en las definiciones de “arte” y “estilo”.

En un artículo -ya clásico- de 1951, “Meditaciones sobre un caballo de juguete”, define el arte en estos términos: "Todo arte es producción de imágenes y toda producción de imágenes está enraizada en la creación de substitutivos"¹⁹. Una vez más desde la Historia del Arte se afirma que el problema del arte es el de la inserción de la imagen en un proceso semiótico, puesto que la creación de sustitutos no es más que la producción de signos. Pero, además, para Gombrich la particularidad de los signos plásticos, que llama “representaciones”, radica en que se construyen en base a "una imagen conceptual", o sea, a los rasgos que definen lo representado de acuerdo con cómo se lo conoce y/o cómo se lo puede traducir a un vocabulario convencional de formas básicas. La relación entre el signo y el referente se basa en el aspecto formal que cumpla los "requerimientos mínimos" para realizar la función de aquello que sustituye"²⁰. El origen de la representación no está en la experiencia directa de lo real sino en otra representación: “(...) incluso para describir en imágenes el mundo visible necesitamos un bien desarrollado sistema de esquemas (...) Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones frente al mundo más que en el mundo mismo”, en este sentido para Gombrich “todo arte es conceptual.”²¹

En este sentido, en la base de la producción de imágenes se encuentran los “esquemas cognitivos”, representaciones que proveen una interpretación de lo real, que organizan las actividades materiales y simbólicas²² de cada cultura.

Ahora bien, Gombrich postula que la naturaleza humana es universal y por ende, no todo se explica por el relativismo cultural. En este punto interviene la cuestión de la percepción que, para nuestro autor (bajo la influencia de los estudios de Lorenz y de la Gestalt) se adapta a nuestras necesidades biológicas y psicológicas "por más que la cubran las influencias culturales". Este es un aspecto sumamente rico para pensar la producción plástica prehispánica que está signada por las referencias a la naturaleza, en complejas combinaciones con lo humano aparecen plantas, animales, ríos, cuevas, etc., que indudablemente tenían una importancia vital para estos

¹⁹ Ernst Gombrich, *Meditaciones sobre un caballito de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968 [1ª edición en inglés 1963], pág. 20

²⁰ Ernst Gombrich, *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1982 [1ª edición en inglés 1960], pág. 15

²¹ op. cit. págs. 88-89

²² Cfr. con la definición “realidades ideales” en: Maurice Godelier, *Lo ideal y lo material*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 161

pueblos. Pero es necesario relativizar tanto el rol de la cultura como el de la biología porque nunca la presencia de seres naturales está en función directa de la importancia biológica; por el contrario, siempre están mediando, justamente, las representaciones (esquemas cognitivos), los conceptos que organizan las operaciones de los hombres sobre la realidad. Cuando Gombrich plantea, por ejemplo, que puede haber sido un factor netamente biológico, el hambre, lo que llevó a los cazadores del Paleolítico superior a ver sus presas en las irregularidades y manchas de las cavernas, no tiene en cuenta que, por la información arqueológica, sabemos que la carne de la mega fauna no representaba la dieta diaria del hombre paleolítico sino la de pequeños animales y diversos frutos y plantas.

Otro aporte que nos interesa rescatar, en relación con la universalidad de la naturaleza humana, es la propuesta de Gombrich acerca de la necesidad de diferenciar, a la hora de analizar los sistemas de representación, las resoluciones de problemas perceptivos de aquello que es expresión de “esquemas cognitivos” o de “concepciones de mundo; llama a las primeras “metáforas naturales”: “(...) la convención egipcia de pintar una laguna con la forma de su planta pero con las personas en alzado se utiliza universalmente no sólo en los mapas primitivos, sino también en las guías turísticas, por lo fácil de entender que resulta”²³. A partir de este ejemplo sostiene que el desarrollo de los distintos estilos en la historia del arte estaría más vinculado a la funciones que la representación debía cumplir que a la concepción de mundo imperante en cada época. Al respecto menciona que se han hecho estudios con niños y con indígenas y que todos aceptaban los dibujos con contornos sin previo adiestramiento, demostrándose que, aunque en la naturaleza no existen contornos, no es en virtud de una convención cultural que “los vemos”, sino que en la percepción los contornos tienen una función determinante como indicadores de discontinuidades visuales²⁴.

Al respecto, señalamos algunos ejemplos de imágenes producidas por culturas prehispanicas donde funciona la “ley de máxima representación”, es decir, la convención a partir de la cual se elige el punto de vista más elocuente para la comprensión del signo icónico²⁵. Observemos las imágenes grabadas en una cerámica de Ciénaga (figura 4b), cultura del N.O. argentino del período formativo (200 a. C. al 500 d. C.), donde vemos que se combinan rostros antropomorfos de frente con cuerpos de felinos o monos de perfil en tanto que el batracio se representa visto desde arriba. Por su parte, los relieves del centro ceremonial de Sechin (figura 4 a), construido hacia el 1200 a.C. en la costa norte del Perú, presentan a los personajes antropomorfos (posibles iconos de los sacerdotes) con torso de frente y extremidades y rostro de perfil. Por el contrario, una espléndida estela maya en la que vemos a un príncipe en su trono y a un grupo de cautivos (figura 4c), emplazada en el centro ceremonial de la ciudad clásica (siglo VIII d. C) de Piedras Negras en Guatemala, nos muestra un notable manejo del *scorzo*, vistas de cuerpos de $\frac{3}{4}$ perfil, variaciones de tamaño atendiendo a la proporción natural y a la indicación de profundidad espacial, elementos todos que podríamos encontrar en distintas obras de la plástica occidental. Está claro que ni la ley de máxima representación, ni el uso del *scorzo* están determinados por esquemas cognitivos sino que están en directa relación con criterios perceptivos y conceptuales en función de lo que la representación debía significar en tanto sustituto, vale decir, signo. El estilo estaría en relación con la función semántica de la representación.

²³ Gombrich, *Arte e ilusión*, pág. 176

²⁴ op.cit: 188

²⁵ Son innumerables los ejemplos que podemos hallar no sólo en el arte prehispanico sino en el de distintos tiempos y lugares que avalan este postulado de Gombrich.

La realidad figurativa de Francastel

A nuestro entender, es este teórico, quien llega a la sociología del arte a través del Instituto de Warburg, el que logra sintetizar en su propuesta aspectos socio-culturales, técnico-formales y semióticos, haciendo hincapié en el valor cognitivo específico del “arte” al considerar que es “figurativo” no porque copie la realidad externa sino porque proporciona a la sociedad un instrumento específico para explorar el universo sensible y el pensamiento. Distanciándose de los padres de la Iconología deshecha toda concepción neokantina que pretenda que ojo y cerebro se prestan ayuda para reconocer formas preexistentes en el universo: las formas concretas o abstractas²⁶ que sirven de sostén al pensamiento no existen con anterioridad en el universo, sino que son creadas por cada grupo humano (no por un individuo).

Francastel entiende que, tanto el arte como la escritura, son creaciones que reflejan los progresos intelectuales de las sociedades y, a diferencia de Gombrich, otorga un lugar preponderante a la cultura; para poder “ver” una imagen plástica debemos estar iniciados en las convenciones de los signos, vale decir que ante ella se genera un reconocimiento y una transposición de sentido. El arte, como todos los lenguajes, apunta a la organización del campo perceptivo de la humanidad, organización activa que crea simultáneamente formas y significados. A través de los distintos lenguajes el hombre actúa sobre el mundo que lo rodea e intercambia ideas con sus semejantes.

Define la obra de arte en estos términos:

(...) el signo plástico (...) es figurativo (...) surge al término de un proceso de actividad a la vez intelectual y manual donde se encuentran elementos surgidos (...) de lo percibido, lo real y lo imaginario". [Por ende] el arte no es ni solamente expresivo (imaginario e individual), ni solamente representativo (real y colectivo), sino igualmente figurativo, ligado a las leyes de la actividad óptica del cerebro y a las técnicas de elaboración del signo en tanto tal.²⁷

Desde una concepción que puede asociarse con la de obra como entramado técnico-simbólico, distingue dos aspectos en ésta: la “imagen”, “asociación de un concepto y un signo” y el “objeto figurativo”, “la imagen en el soporte material”.

La amplitud de la definición de Francastel se evidencia en la adopción del concepto “objeto figurativo” que como el propio autor señala proviene del concepto etnográfico de “objeto de civilización”, para referirse a objetos que expresan y construyen, a través de sus propias reglas, la cultura y los valores sociales de su contexto. En este sentido, el signo figurativo no constituye jamás el doble de un elemento externo sino que materializa un punto de vista, encierra un valor. Entiende al “arte” como “lenguaje plástico”, expresión de un “pensamiento plástico” que “no se limita a reutilizar materiales elaborados sino que es uno de los modos mediante el cual el hombre informa al universo”. En consecuencia debe ser necesariamente captado en actos particulares que “jamás son autónomos, sino siempre específicos”²⁸. Lo que se “dice” a través de una obra plástica, musical o escultórica no se podría haber dicho de otro modo. Este es uno de los aspectos de su teoría que más nos interesa retomar, la producción plástica implica siempre una operación cognitiva específica y es en este marco que debemos analizarla atendiendo a la dimensión material y simbólica.

²⁶ Podemos asociarlas con la idea de “representaciones” de Gombrich.

²⁷ Pierre Francastel, *La Realidad Figurativa*, Buenos Aires, EMECE, 1970, [1ª edición en francés 1965], pág.116

²⁸ Ibidem, pág. 14

En su artículo “Arte e Historia: dimensión y medida de las civilizaciones”²⁹ evidencia su amplitud de miras al abogar por la construcción de una sociología del arte histórica que considere las producciones estéticas desde los comienzos de la historia, la cual nos aportará elementos para conocer las culturas y para develar “un mecanismo importante del espíritu”. Señala la evidente diferencia entre el arte de las sociedades premodernas, que constituía una de las técnicas mediante la cual se realizaba una programa de organización válido para todos los órdenes, político, social y natural, y el de la sociedad que se desarrolla a partir del Renacimiento conquistando una especificidad y autonomía relativa respecto de los ámbitos político-económicos. Sin embargo, todos los tipos de arte son realidades estéticas constituidas a partir de un pensamiento específicamente plástico.

Hacemos nuestra la propuesta de Francastel, cuando sostiene que la función del arte en toda cultura consiste en brindar al hombre una posibilidad de manifestar una serie de “valores” que no pueden ser aprehendidos y notados más que a través de un sistema específico de conocimiento: el de la representación plástica.

*Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

²⁹ Ibidem, *passim*