

**Viviana Lamas D.  
Fernando Plaza S.**

**NOTAS  
SOBRE EL ESTUDIO  
DEL ARTE  
PRECOLOMBINO**

**PRELIMINAR**

El presente ensayo surge frente a la necesidad de buscar nuevas perspectivas para el estudio del arte precolombino en América, en una forma integrada, or-

---

\* Este ensayo está referido en forma particular a las artes plásticas; se ha optado por consignarle el título que precede en consideración a que los planteamientos en gran medida pueden tener validez en otras expresiones extraplásticas del arte.

gánicamente formulada, en la que concurren los enfoques de diversas disciplinas en una óptica supradisciplinaria acorde a la complejidad con que requiere ser tratado el problema. La multiplicidad de enfoques que se ven comprometidos en el análisis del gran espectro de categorías expresivas contenidas en un universo tan amplio como el de las artes prehispánicas americanas, ofrecen una diversidad de tal magnitud, que la tarea por buscar un marco teórico-metodológico básico común ha sido desplazada para dar lugar a estudios e investigaciones sectoriales, parcializados en su enfoque o en su objeto de estudio, que institucionalizan paulatinamente la disección de la totalidad buscando el deslinde de responsabilidades científicas. Si a este fenómeno se agrega la carencia de vías expeditas de comunicación inter-disciplinaria, evidente en la diversidad conceptual y de los objetivos de las disciplinas que se ven comprometidas en el objeto de estudio, la disociación resultante no conduce sino a consolidar el análisis segmentado de la realidad. Indudablemente que el universo de estudio que se enmarca dentro del llamado arte precolombino o prehispánico es suficientemente amplio y diversificado como para exigir una atención y tratamiento específico de múltiples enfoques, pero no es menos cierto que el "egocentrismo disciplinario" (disciplinocentrismo) con que se ha resuelto el dilema investigativo no constituye la forma más eficiente de organizar su estudio.

El problema planteado por el desarrollo multilateral de la investigación, consideramos que debe ser analizado en profundidad por los especialistas de las disciplinas ocupadas directa o indirectamente del tema, intentando superar el estado actual de segmentación, y buscando nuevas formas de asumir responsabilidades en el seno de cada corpus científico en plena, desarrollada, y articulada acción. Sin embargo, estimamos que la explicitación de las proposiciones que surjan de este análisis no conducirá por sí misma a una transformación cualitativa, madura en sus planteamientos, y proyectiva en su quehacer futuro, en la medida en que no se genere la discusión interdisciplinaria cruzada. Será esta última, en definitiva, la que permita desarrollar un diálogo fructífero y permeabilizar las ópticas diferenciales comprometidas, disponiéndolas a enriquecerse mutuamente y estableciendo un canal dinámico de interacción.

En los párrafos siguientes, intentamos plantear algunas observaciones selectivas de carácter muy inicial, aparentemente superficiales y simplistas, que puedan servir eventualmente como puntos de partida para convocar y generar el debate. Más que constituir un análisis exhaustivo en profundidad, se limita a señalar algunos factores de diversa magnitud en los que pueden encontrarse explicaciones parciales al estado actual de la situación. Si éstos son evaluados en su verdadera dimensión, y logran una apertura

en los -hasta hoy- restringidos marcos referenciales utilizados por la investigación aislada disciplinariamente, puede proveerse a futuro una mayor integración de criterios, fuentes y objetivos para resolver los problemas vigentes, pero por sobre todo, una reorganización de roles correspondientes a cada óptica específica y genérica, en el supuesto de una reciprocidad en el respeto de sus aportes. El nivel intermedio ineludible por el que deberá conducirse cualquier intento de esta índole lo encontramos inequívocamente en la contrastación de los marcos teórico-metodológicos que han orientado y respaldado los enfoques prevalecientes. La complementariedad y el depurado de los mecanismos de articulación que vayan surgiendo en un análisis más profundo -y en el resultado de las experiencias concretas de investigación- darán lugar a las reformulaciones creativas y al surgimiento de nuevas orientaciones.

De momento, el estímulo inicial está dado: un universo de evidencias y fuentes de arte precolombino, carente de un responsable disciplinario único, segmentadamente cubierto por parciales investigaciones. Abusando de la generalización y exagerando la dicotomía, podríamos decir que una recíproca exclusión disciplinaria no da lugar a un encuentro interdisciplinario: Disociación en lugar de asociación; intradisciplinarietà en reemplazo de interdisciplinarietà; centrifugismo en desmedro de centripetismo; y no pocas veces un muto -consciente o in-

consciente- desconocimiento o negación de enfoques complementarios.

## ARTE Y CIENCIA: UN DUALISMO COMPLEJO.

La recíproca negación, excluyente e institucionalizada, que se ha consolidado en el transcurso del quehacer del hombre entre su conducta artística e investigativa, ha derivado en una dicotomía difícil de romper entre quienes optan por una u otra definición de roles en su condición de entes sociales. La línea demarcatoria entre ambas esferas de actividad es algo más que un señalamiento de límites, y adopta la forma de un eje de simetría antagónica en la que la identidad de unos y otros en tanto cuerpos diferenciados se ve reforzada, reproducida y consolidada en unidades disociadas. Tal vez constituye ésta una de las escasas concordancias entre ambos sectores polarizados, donde existe la más consagrada plenitud de acuerdo.

Sin embargo, la conciencia ontológica y social subyace en ambos, constituyendo el germen de mayor proximidad que se oculta en la interioridad de los agentes motores de estas esferas de actividad. Tanto como el quehacer artístico es dinamizado en esencia por un estímulo percepto-cognitivo-sensible, este es también el motor para los niveles primarios de motivación en el quehacer científico. Asimismo, en otros términos, la intencionalidad creativa subyace en am-

bos en el plano de la proposición, aun cuando se localiza esta en momentos diversos del proceso de activación y objetivación.

Pese a que en los momentos primarios coexisten los agentes generatrices en ambos sectores, los objetivos terminales se expresan formalmente en una intencionalidad diversa, maleable y dialécticamente controlados por el proceso histórico social. Es así, como el papel consignado a cada uno de estos dos ámbitos de actividad ha tenido una jerarquización variable en el devenir histórico, y sus atributos han estado no pocas veces superpuestos cuando no invertidos (etnocéntrica, occidental y contemporáneamente hablando). No es extraño así, que lo que hoy día dentro de nuestras categorías de análisis llamamos arte prehistórico -para ejemplificar recordemos el arte parietal paleolítico- haya desempeñado en su momento vital de "creación"; una función que actualmente connotaríamos como ciencia. Este es un primer punto de aguda significación para comprender ciertos planteamientos que formularemos más adelante.

Pese a las observaciones anteriores debemos reconocer que el desarrollo del conocimiento como forma sistematizada de instrumentalizar un dominio de las relaciones entre hombre y medioambiente ha llevado a una acumulación de información que, desplazando su foco matriz de preocupación a diversos ámbitos

en el transcurso histórico, conduce a una demarcación de especialidades y especialistas que definen su marco de referencia en torno a sus respectivos objetos de estudio y formas de conocimiento.

En este contexto podemos ubicar el desarrollo de las diversas corrientes en el estudio del arte a través de la historia, y el surgimiento de las disciplinas y subdisciplinas que pretenden estar referidas a enfoques comprensivos particulares y/o ámbitos específicos de la expresión artística. Se multiplican así, los enfoques dependientes de una Sociología del arte, una Historia del arte, una Filosofía del arte, una Psicología del arte, una Estética, etc., a los que se agregan posteriormente, con la apertura de nuevos campos y la excisión en su propia interioridad, algunas aproximaciones tentativas circunscritas a una óptica más antropocéntrica tales como un arte popular, un arte prehistórico, una semiología, un etnoarte, un arte primitivo, una iconografía, etc.

Sin embargo, la mayor parte de los enfoques organizados alrededor del fenómeno artístico, guardan una sustantiva diferencia con relación a los enfoques procedentes de otros dominios del conocimiento, en respuesta a los atributos que se consignan a la producción de arte y en último término, a la creatividad artística como variable indisoluble de la obra de arte

Estas peculiaridades del objeto de estudio, se asocian a la integridad única

e indisoluble de un producto artístico, contenida en una estructura de totalidad que define a cada objeto de arte como una entidad única, como un objeto de estudio en si mismo. El análisis, impreso en las categorías de objetivación y subjetivación, exige un espacio de intercomunicación sensible para dar lugar no sólo al goce estético en si mismo, sino a cualquier intento por aprehender y finalmente evaluar los componentes y variables que regulan el logro de contenido, y significación expresiva y artística. En este sentido, la movilidad y maleabilidad del instrumento de análisis, desborda los márgenes habituales establecidos en cualquier otro ámbito disciplinario del conocimiento científico. Los mecanismos que regulan la creatividad artística -como concepto occidental (?)- son particulares para cada unidad de estudio, y es precisamente su esencia, en la expresividad contenida, la que connota y define el logro plástico.

En esta medida, el arte como objeto de estudio, tal y como ha sido concebido en occidente, se desprende parcialmente de los propósitos y objetivos del conocimiento científico constituyéndose como núcleo independiente de este último, normado por variables y una estructura de preceptos y actitud asimismo diferencial.

En intentos complejos por sobreponer la estructura lógica del conocimiento científico a estos preceptos surgidos del quehacer artístico y la evaluación de

arte, pueden situarse los dominios de una Historia, Sociología y Psicología del arte, Su emplazamiento no ha sido simple, pero han resuelto finalmente las formas de alcanzar la sistematización del estudio por lo menos en una medida selectiva, elaborando y organizando categorías que aspiran a universalizar las constantes reguladoras de la producción artística, y consecuentemente las variables controladas de la individualidad y la sociabilidad del fenómeno creativo artístico.

A pesar de los intentos que han hecho madurar una aproximación al conocimiento sistematizador de carácter científico, son innumerables los elementos heredados y mantenidos de enfoques extracientíficos que se presentan como mecanismos de mediación entre las pautas exigidas por la Estética contemporánea para una aproximación al arte, y las categorías absolutas y relativas exigidas por el conocimiento científico.

De su parte, la postura de la Filosofía de la ciencia, aunque reserva un lugar estable para la germinación de nuevas corrientes que nutran y amplíen ilimitadamente las esferas del conocimiento y las formas de conocimiento, tiende a restringir en el pensamiento lógico las formas consagradas al conocimiento científico. El sitio que en otros momentos históricos ha sido ocupado por el conocimiento intuitivo, por el conocimiento empírico, por la filosofía misma, y por el arte como forma de conocimiento ha quedado indudablemente saturado por

el desborde del pensamiento lógico y por las necesidades contingentes que reproducen en todos los niveles las exigencias de la sociedad contemporánea organizada sobre estos marcos de referencia.

La Estética reclama un sitio para analizar con parámetros flexibles, no absolutos, la complejidad del fenómeno artístico, y ha proyectado esta necesidad a los análisis de la Historia, Psicología y Sociología del arte.

El cuerpo de las ciencias, no recibe con mucho interés esta necesidad, en tanto escapa a las categorías absolutas y parámetros mensurables con que trabaja instrumentalmente.

## LA ESTETICA Y EL CONOCIMIENTO DEL ARTE.

Desde la antigüedad clásica, las preocupaciones alrededor de ciertas expresiones del arte tales como la escultura, pintura, arquitectura, etc., -las que más tarde formarían el cuerpo de las Bellas Artes- se desarrollaron en comunión con la atención prestada a la Filosofía, enmarcadas dentro de una gran concepción humanista<sup>1</sup>. En el transcurso, la intencionalidad cognitiva en torno al arte, y la regularización de patrones estandar para su calificación, ha sufrido un proceso de notable transformación expresa en el contenido de proposiciones de una *aesthesis* sobre la cual germinan diversas corrientes sustentadas por múltiples planteamientos teóricos. Los principios y va-

lores impresos en los niveles superestructurales de la ideología en los diversos momentos del proceso histórico, condicionan a, y son condicionados por, la producción de arte en un flujo de constante movimiento e interacción entre ambas y las restantes variables que definen la dinámica interna de los componentes de una determinada sociedad históricamente definida. Así, la concepción de "lo artístico" y los modelos referenciales sobre los que debe realizarse o evaluarse el arte, adquieren formas y principios normativos tras los cuales es posible identificar los sustratos ideológicos de una tradición histórica y sus variantes y condicionantes, en un determinado momento.

---

<sup>1</sup> Hacemos referencia al desarrollo de las concepciones devenidas de la historia del mundo occidental, en consideración a que es precisamente de aquí que se desarrollan las tendencias sobre las cuales hoy se fundamentan los estudios sobre el arte americano, que es nuestro tema específico de interés. Indudablemente que este mismo análisis pierde vigencia si se pretende aplicar al desarrollo de las ideas y concepciones sobre el estudio del arte de otros procesos culturales nucleares (p.e. oriente), los que, además de señalar otras modalidades en su desarrollo, reflejan a la vez un marco de referencia distinto, con sus fundamentos adecuados al papel diferencial que en uno y otro proceso histórico-social ha tenido el arte.

Tácitamente, se está dando un margen a la "creatividad artística" dentro de los márgenes de lo establecido por las propias tendencias y patrones estéticos vigentes, regulado por la selectividad de la demanda de una parte, y por el espectro de la diversidad potencial que nutre al artista en su producción. La insistencia sobre la creatividad como condición implícita sustantiva que define el quehacer plástico en una obra, calificándola e individualizándola como tal, constituye la esencia en la producción artística sobre la que gravita su contenido expresivo. Entendido así, cualquier análisis debe estar sujeto a las expresiones de la variabilidad creativa individual de cada obra y su autor en el momento creativo, mas que a la norma socializada que actúa como variable dependiente, impresa en las condicionantes históricas y sociales y en la receptividad del estímulo sensible.

Pero todo el contexto anterior, tiende a aislar el fenómeno artístico, en un objeto de estudio por sí mismo, sustituyendo el problema contextual omnicompreensivo, en el objeto mismo y su evaluación omnisensitiva. El juicio estético, adquiere así la forma de un juicio de valor, continente y expresivo del *status quo*, regulando en última instancia la producción plástica y la dinámica del proceso dialéctico que determina los patrones y límites sobre los cuales podrá tener lugar la creatividad individual. El papel de intermediario que consigue lleva implícito un movimiento de aproximación

pendular, ritmado en la dialéctica del fenómeno, modulando las neoexpresiones plásticas de vanguardia de una época, (regulando la adopción de nuevos límites y modelos ideales dentro de "lo permisible" y/o aspirable como ideal plástico), y haciendo sensible a la comunidad receptora socialmente constituida, de las nuevas formas y el consecuente desplazamiento de ideales que van quedando en el camino. Si bien en algún momento inicial la Estética llegó a resolver y proporcionar conceptos, modelos de evaluación y pautas conductuales para el arte, la regularización de principios y valores pretendieron quedar resueltos en un conjunto de normas estandarizadas dentro de las cuales podría brindarse un lugar a la expresividad en tanto creatividad. Es así, como la consagración de este objetivo disciplinario adquiere significación y presente alcanzar sus metas con la instauración de las regulaciones propuestas por la estética antigua y clásica, determinadas por las formulaciones pitagóricas que se referían a la armonía, proporción, unidad, etc., que desbordan categorías particulares de la producción plástica para constituirse en leyes universales que rigen y dominan la evaluación, el goce, y finalmente la validez de una obra para ser concebida como arte.

Pero es precisamente aquí, cuando el alcance y la comprensión sistematizada de las "leyes" que regulan las variables de lo bello parecían resolver el juicio estético en la convención norma-

da, que asoman las nuevas inquietudes en el seno de la disciplina dando lugar a una transformación íntegra de sus principios o/y objetivos. Cuando la ley no alcanza una correspondencia universal entre sus postulados y la realidad concreta del juicio artístico socializado, comienza a perder vigencia como pautadora de las expresiones artísticas. Y algo más. Implica una transformación básica en la concepción misma del fenómeno artístico, además de trazarse nuevos objetivos en su nivel de aproximación, análisis y comprensión. Durante la segunda mitad del siglo pasado y las primeras décadas del presente, en relativa sincronía con las grandes transformaciones y avances que operan en el ámbito científico, las estructuras rectoras del pensamiento y la concepción del arte se remecen dando lugar a nuevas y depuradas posiciones. Se sustituyen los rígidos marcos de referencia y pauta de carácter legislativo y universal que hasta ese momento habían regido la valoración artística, por modelos que en definitiva tienden a una visión más explicativa del fenómeno considerando las variables que han ritmado su dinámica. Es en este contexto, que las nuevas expresiones en el arte conducen a consolidar y ratificar la necesaria transformación que surge en los niveles teóricos sobre la concepción misma del arte. Las divergencias entre los modelos se hacen evidentes y aparecen corrientes representativas de escuelas diferenciadas, no pocas veces excluyentes en su filosofía e ideales, que proliferan amparadas

en un espacio abierto, no saturado, que ofrece nuevos rumbos.

Se rompen categorías rígidas, concepciones atemporales y ahistóricas, encontrando en la variabilidad expresiva el proceso empírico sobre el que deben desarrollarse nuevos marcos conceptuales y enfoques. Las metas iniciales por establecer las leyes que rigen a un fenómeno plástico para ser considerado artístico, se ven desplazadas por nuevas corrientes y planteamientos que insisten en el análisis mismo del universo de producción artística. Así, la trasmutación de un proceso fundamentalmente deductivo -aunque por cierto dialéctico- por un proceso en esencia de carácter inductivo, es una de las expresiones de las nuevas modalidades y objetivos trazados por la Estética. Es ésta una generalización demasiado burda, pero como tendencia es válida en el análisis presente. En la actualidad, como expresión sintomática y significativa para los efectos de las presentes notas, la complejidad del modelo desarrollado por diversas tendencias de la estética contemporánea mantiene el común denominador de rechazar los marcos absolutos, rígidos y universales para evaluar el arte como un objeto científico dentro de las categorías de análisis formal. Con diverso énfasis ajustado a un centro de gravitación alrededor del cual se multiplican los enfoques, el cuerpo teórico de la Estética contemporánea realiza sus preocupaciones diferencialmente hacia la obra de arte en sí misma, las relaciones en-

tre el mundo real y la percepción significada del artista, en la recíproca retroalimentación entre lo impreso y lo expreso, y finalmente en el fenómeno creativo en su totalidad en tanto expresividad, desarrollando las categorías objetivas y subjetivas que integran su estructura. Contrapone a una norma universal para la evaluación estética, un conjunto de subenfoques, integrados y desarrollados sobre una obra en sí misma en tanto fenómeno único, significativo y significativo en su propia estructura, apuntando al análisis de los mecanismos que regularon su creación y enfatizando en los resultados de su potencialización expresivo-creativa.

## HISTORIA DEL ARTE Y ARTE PRE-COLOMBINO

De su parte, el desarrollo de los estudios sobre la historia del arte constituye un segundo punto clave para analizar las modalidades con que surgen los intentos de aproximación al arte precolumbino americano. Las tendencias y marcos teóricos, así como los objetivos de investigación que surgen de una Historia del Arte arraigados en una concepción etnocéntrica occidental en Europa, traen consigo un marco de referencia que, a la par del desarrollo de la estética, marcan sendas históricamente definidas que se proyectan en un momento dado hacia otros universos extra nucleares de las tradiciones de occidente. Una Historia del Arte, surgida y desarrollada en Europa

bajo ciertas constantes y universos referenciales otorgados por el conocimiento de los procesos históricos que ha vivido el viejo mundo, se hace sensible a las expresiones de arte externas a ese universo, dando lugar a la génesis de estudios sobre otras naciones y tradiciones culturales.

La ampliación de límites hacia un universo mayor de evidencia plástica, hacia los entonces llamados pueblos primitivos, (históricamente hablando), como a aquellas sociedades que no se enmarcaron ni fueron integradas en su proceso evolutivo dentro de las mismas tradiciones de occidente, (ya se trate de las "sociedades y pueblos primitivos contemporáneos" o de desarrollos culturales "marginales"), trajo consigo la incorporación de nuevas categorías de producción artística, en su intento por universalizar el objeto de estudio de la historia del arte.

Al mismo tiempo, el desarrollo de especialidades dentro de estos estudios, se nutren de las fuentes que les entregan otros cuerpos disciplinarios (Arqueología, Folklore, Antropología, Etnografía, etc.), sin dar mayor énfasis a los contextos histórico-sociales de los cuales proceden. El concepto mismo de "arte primitivo" surge así de una posición etnocéntrica occidental, dejando entrever el sustrato ideológico que acompaña a sus especialistas. El problema, más que de orden conceptual o epistemológico, para los

efectos del presente ensayo subraya un aspecto clave de interés. La transferencia de marcos referenciales utilizados para la evaluación estética de las manifestaciones del “núcleo tradicional de cultura” de occidente, no llega a ser funcional al contexto de otras sociedades pasadas o contemporáneas, y se alcanza a intuir que las categorías de evaluación no pueden ser ciertamente las mismas. Más aun, se sugiere una excisión en el nivel disciplinario mismo, dando lugar a fraccionamientos que den respuesta con desarrollos autónomos -aunque dependientes de la totalidad estructural- a los nuevos ámbitos de actividad investigativa. Sin embargo, estos esfuerzos por abarcar otras categorías de arte procedentes de sociedades y patrones diferentes a los del viejo mundo, emergen como pequeños apéndices manteniendo una relación umbilical, siempre referenciales, enmarcados dentro de los conceptos tan fundamentales como lo que es arte, un producto de arte, su función social, su génesis, y su conducta normada, entre otros aspectos. El concepto de obra de arte, como entidad constituida en sí misma como objeto de estudio, fuera de su contexto histórico social, se traslada con todo el fundamento implícito de los lugares comunes y constantes que la definen en el viejo mundo como tal, para instrumentalizarse en los estudios de otras realidades. La consecuencia más evidente de esta transposición se realza en dos grandes expresiones. Primero en la aplicación de categorías de lo que es y no es arte, y la con-

secuente jerarquización de sus manifestaciones con sus respectivas connotaciones sociológicas e históricas (Bellas Artes en contraposición a las artes menores y aplicadas). Segundo, a la vez, en una superposición de valores y conceptos de evaluación que reproducen esta bipartición, y en último término, las tendencias de la ideología dominante, pero dominante en otros contextos históricos. No abundaremos sobre el punto en consideración a que constituye por sí mismo un debate en el que se inscribe cualquier forma de conocimiento contemporáneo. Vemos así aparecer una connotación ideológica europeocentrista en los criterios taxonómicos y de jerarquización de la producción artística.

En este ámbito se encuentran inscritas más de algunas tendencias que sustentan estudios sobre el arte precolombino. Han surgido disciplinariamente de corrientes generales en el estudio del arte de la “cuna de occidente” y han desarrollado sobre estos preceptos, conceptos y marcos teóricos sus estudios en otras realidades. Hemos planteado algunos puntos en forma asimétrica, demasiado mecanicista y estática, descuidando el señalamiento de las repercusiones que a distintos niveles ha traído consigo esta ampliación de universos; ha sido esta nuestra intención para dirigir la secuencia de planteamientos. Reconocemos pues, nuestra selectividad en el análisis.

La gran mayoría de estudios sobre el arte prehispánico que toman lugar a

partir del siglo pasado, devienen de una secuencia de estímulos motivadores que se hicieron presentes desde el primer contacto hispano-aborígen. El universo de expresiones exóticas para una visión europea, asombran a la cosmovisión y sensibilidad de los colonizadores, que dejan sus testimonios desde las primeras crónicas, relaciones y documentos de viajeros del S XVI y subsiguientes.

El asombro, la curiosidad, la peregrinidad, hacen de primer estímulo. Se les asocia la ambición y la necesidad de ofrecer testimonios demostrativos y probatorios a la Corona Española que dan lugar a las remesas de piezas hacia el viejo mundo. En términos generales, la monumentalidad arquitectónica, el acabado de artes y "artesánías menores" -para seguir los conceptos de la época en Europa- los valores plásticos en general, su cuantía, etc., se confunden y superponen a los valores económicos propiamente tales que se consignan en no pocas ocasiones a las manifestaciones artísticas.

El trasfondo, sin embargo, en la dirección que nos interesa apuntar, es el impacto que producen los valores plásticos aborígenes, diferentes a los europeos de aquella época, o de momentos precedentes. El exotismo adquiere la forma de un estímulo socialmente constituido para reproducir el interés sobre las obras de arte del nuevo continente. Pero a esta motivación por las manifestaciones coetáneas del mundo aborígen al momento

de la conquista, se agrega aquel por las obras de arte que conformaban las "antigüedades" de estas sociedades. En la selectividad de la demanda que se va desarrollando, mantiene constante presencia sin embargo el juicio valorativo brindado por los patrones plásticos del viejo continente, procedente e identificado en su endogénesis histórica. Ambos factores de selectividad, lo exótico (en tanto diferentes, inusitado, extraño, fuera de norma, singular, etc.), y lo estético (en tanto bello occidentalmente hablando), consolidan el interés, demarcando, estableciendo tácitamente primero y explícitamente después, las áreas, patrones, valores, y pautas de evaluación sobre el universo de la plástica americana que se comienza a conocer.

De su parte, el coleccionismo de antigüedades y objetos de arte hace otro tanto para apoyar este cuadro. El estímulo renacentista por revitalizar los patrones grecoromanos deja su huella en este sentido, haciendo proliferar el estudio de las antigüedades artísticas, y más tarde, el coleccionismo en general. Es precisamente de estas primeras tendencias, como se verá más adelante, que comienza a germinar lo que a la postre conformará el cuerpo de la disciplina arqueológica.

Parece indudable que la herencia dejada por estas orientaciones iniciales que activan el interés por el conocimiento del arte precolombino se proyecta hasta nuestros días en la investigación,

aunque por cierto con modalidades diferentes.

## ARTE PRECOLOMBINO ANTROPOLOGIA.

El desarrollo desfasado y hasta cierto punto independiente del pensamiento antropológico con relación al largo historial de corrientes en torno al arte -aún cuando comparten su natalicio en una misma posición etnocéntrica encunada en el viejo mundo- ha quedado expreso en los enfoques disociados con que operan sobre sus propios campos de actividad. Pese a ello, resulta evidente que las expresiones artísticas convocan a un encuentro de ambos sectores. Los enfoques con que intentan someter a este objeto de estudio asimétricamente compartido, se reproducen en gran medida alrededor de, y condicionados por, los marcos teóricos que respectivamente encuadran las líneas de pensamiento de ambos cuerpos y las disciplinas integradas en ellos. El necesario puente de interacción en la complementariedad analítica y el mutuo enriquecimiento resultante, es suplantado por una excisión y una soberbia de autonomía que no conduce sino a reproducir una implícita negación recíproca sobre la validez de los enfoques y resultados comprometidos en cada polo de nucleamiento disciplinario.

Los objetivos de una antropología contemporánea, por definición tal vez la más omnicompreensiva de las ciencias, incluyen formalmente, pero tienden a eva-

dir sustantivamente, el estudio del arte como expresión integrada en las estructuras de una totalidad o parcialidad histórico-social. El ámbito ha quedado reservado en la práctica fundamentalmente en una acción investigativa que lo desglosa en categorías descriptivas respondiendo a un criterio taxonómico, buscando la cobertura de la totalidad de las expresiones de la llamada "cultural material", (incluyendo sus procesos y técnicas de producción).

En el sustrato de la antropología americana contemporánea, los estudios orientados al arte plástico aborígen se han enmarcado fundamentalmente en dos universos básicos: el arte popular y las artesanías. Aparentemente, en respuesta a la carencia de un marco de referencia elaborado y adecuado al estudio de las evidencias de arte aborígen, las disciplinas antropológicas han decidido traspasar el umbral de los límites fronterizos que en otros contextos disciplinarios les es vedado, intentando incorporar aquella parcialidad de la producción de arte que suele quedar excluida de los dominios tradicionales de la investigación del arte. Pero estos estudios, se han desarrollado fundamentalmente con una orientación que padece de limitaciones, como las que hemos reseñado, anteriormente. A éstos, se sobrepone un conjunto de investigaciones que se agrupan teniendo el común denominador de utilizar las evidencias empíricas de arte como instrumentos de análisis para aprehender y

comprender otros objetivos antropocéntricos de la disciplina, más que otorgarles un valor por sí mismas.

Parece indudable que cualquier intento en profundidad por aprehender y comprender manifestaciones de arte plástico -como cualquier otra manifestación no-plástica de contenido y expresión artística- solamente podrá tener una buena base de sustentación, en la medida en que integre una perspectiva explicativa, que no puede surgir sino del conocimiento de las condiciones histórico-sociales en que se produce, rescatando los marcos referenciales dados por un contexto que integre a la evidencia como sujeto-objeto. En otros términos, considerar los niveles de integración en la totalidad socio-cultural de pertenencia, estableciendo las variables dependientes que organizan y definen su existencia y carácter.

Esta necesidad, adquiere el carácter de condición previa indispensable cuando se intenta analizar desde una perspectiva antropológica el fenómeno artístico, aislando lo que es una apreciación estética en la que intervienen los patrones y valores del sustrato ideológico del observador - investigador, de lo que constituye un intento comprensivo. Expresado en otros términos, se requiere separar los estímulos y categorías sensitivas que redundan en una calificación etnocéntrica externa, de aquellas que, instrumentalizadas desde el conocimiento de la sociedad de origen del artista, permiten explicar el fenómeno en la interioridad de su

contexto. Más compleja es la secuencia real de aproximación investigativa, cuando se aspira a proporcionar una interpretación que supere el carácter funcional de la evidencia plástica en su propio contexto. Formulaciones tales como la connotación misma del producto artístico para una determinada sociedad, los patrones ideales de valoración plástica que operan en ella, la correspondencia entre formas ideológicas particulares y su significado en la expresión plástica, etc., constituyen por cierto una compleja red de indicadores y variables que son instrumentalmente articulados en el desarrollo del método y las estrategias específicas a seguir en cada situación concreta.

De alguna forma, los estudios sobre artesanías y arte popular americano que se llevan a cabo actualmente en el seno de la antropología, han dejado entrever cada día con mayor énfasis la necesidad de aproximarse a este enfoque. En los estudios de caso se aspira frecuentemente, por lo menos, dejar alguna brecha señalando -las más de las veces intuitivamente- algunas sugerencias sobre la función social del productor, los elementos representativos de la tradicionalidad y aquellos de carácter innovador, la valoración de unos y otros, el destino del producto, su prestigio social, la inserción de éste en el contexto intrasocial e intersocial, componentes, estilos, etc.

Pero lo que a nuestro juicio parece de mayor realce, como es el objetivo de

establecer las correspondencias entre los niveles de la superestructura ideológica y las representaciones plásticas, se encuentra aún apenas esbozado. Es aquí, donde el marco teórico de una antropología -en el más amplio sentido- debe realzar su aporte, brindando respuestas concretas en el estudio de casos y en el desarrollo de planteamientos teóricos que organicen las variables del método. Independientemente de cual sea el punto de partida en lo factual para cada situación específica que analice, el trasfondo teórico-metodológico que defina la encrucijada de los datos empíricos, las pautas ideológicas impresas- significativas y significantes- y la mecánica reguladora de los elementos constituyentes en otras esferas que definen las características de una determinada sociedad históricamente definida, aportará un sólido punto de partida para concebir sobre la variabilidad del universo cultural las constantes normativas y sus variantes históricas.

Los estudios de arte popular y artesanías, al margen de la variabilidad de los contextos de procedencia de las evidencias materiales plásticas, se han ocupado esencialmente de la descripción de los datos empíricos en desmedro del análisis de los valores ideológicos (“culturales”) presentes y/o reguladores. Mayoritariamente estos últimos han quedado relegados en una categoría implícita, cuya ejemplificación más general pudiera encontrarse en la pertenencia de estos estudios al ámbito del Folklore y la Fol-

klorología. El estudio de las tradiciones plásticas se integra así en un marco conceptual de la ideología de las sociedades “marginales” del desarrollo de occidente, o de los sectores marginados - portadores de una tradición cultural que conviven con, y en los términos de, una cultura dominante.

Esta bipartición de tradiciones, que tiene su genética explicativa en los procesos históricos y sociales, parece quedar establecida y consagrada en los estudios de arte en dos cuerpos disciplinarios. Se explica entonces claramente el desarrollo de estudios de arte amparados en el seno de la Folklorología y de ciertos ámbitos de la Antropología, por una parte, y de la Estética y la Historia y Sociología del arte, por otra.

No es precisamente claro, sin embargo, que la situación deba necesariamente permanecer así, en términos excluyentes. Nuestra opinión es que existe la posibilidad de establecer flujos de comunicación interdisciplinaria que den una mejor respuesta, nutriendo en ambos sentidos los objetivos de conocimiento integral. Pero esto lo veremos más adelante.

Dentro de los estudios de arte americano, no solamente han estado presentes los enfoques de una Antropología o Folklore bajo las formas de un arte popular; artesanías, o tangencialmente en monografías etnográficas. En una misma perspectiva antropológica -cuando no histórica -la Arqueología ha tenido que enfren-

tarse a este tipo de evidencia, aunque no haya dirigido sus objetivos de investigación específicamente a estos problemas. Pese a que habitualmente se le vincula casi indisolublemente al conocimiento del gran universo de la plástica prehispánica, su rol ha estado prácticamente restringido al de abastecedora de fuentes primarias. Fuentes que a la postre describe, analiza y/o interpreta un historiador del arte o un esteta, con modalidades que hemos reseñado anteriormente.

El nacimiento de una arqueología como disciplina científica, estuvo condicionado en sus orígenes europeos a la dependencia que le ataba al coleccionismo de antigüedades, de obras de arte, y a la Historia del Arte en general. Si bien surge inicialmente como una técnica al servicio de los objetivos anteriores, no es menos cierto que se desarrolla en sí misma hasta conformar un cuerpo disciplinario con metas, objetivos y una fundamentación teórico-metodológica que le conducen hacia etapas más maduras con diferente orientación. La independencia que logra de su útero materno le exigió históricamente reafirmarse en la negación de los nexos de dependencia iniciales, esto es, desvincularse del coleccionismo, de la Historia del arte, y de los "objetos de arte" para ir elaborando una nueva imagen más armónica con los objetivos y corrientes que le hacen madurar. Encontramos en este fenómeno una parcial explicación que a nuestro juicio es

sustantiva para comprender la negación y el desinterés de la Arqueología y los arqueólogos americanos por el estudio del arte. Más aún, las orientaciones que adopta la Arqueología en la práctica americanista, señalan enfoques, propósitos y tendencias, muy diferentes a los que se consagran en la Arqueología del viejo mundo.

En América, a diferencia del viejo mundo, el papel de una Arqueología es notablemente de mayor contingencia contemporánea, en tanto las fuentes escritas para el conocimiento de las sociedades locales no cubren sino un tiempo muy reducido, de poco más de cuatro siglos, reservados al dominio de la disciplina histórica. La totalidad del proceso histórico-social restante, que constituye a la vez el sustento primordial de las tradiciones aborígenes del continente (incluyendo la "cultura"), debe ser consignado al campo de la Arqueología. Más aún, la continuidad de tradiciones históricas autóctonas que subyacen hasta hoy agobiadas, mestizadas y coaccionadas desde las primeras instalaciones españolas en adelante, ha exigido simultáneamente un desarrollo vital de la Antropología en general, que no guarda relación con el que opera en otras latitudes. En el mismo rumbo, y no por mera coincidencia, germina en el continente una Etnohistoria, como intento disciplinario por dar respuesta a las necesidades y particularidades diferenciales que el proceso social americano tiene respecto al

desarrollo histórico del viejo mundo.

En este cuerpo de necesidades y de respuestas disciplinarias, la Arqueología americana desarrolla planteamientos que la hacen marginarse del devenir que la disciplina adopta en el viejo mundo. Las nuevas tendencias y corrientes la van haciendo cada día más independiente de las escuelas europeas matrices que le albergaron en su despertar, rechazando con un cierto automatismo cualquier asociación con una labor relativa a la Historia del arte.

Sin embargo, como fruto de su actividad, rescata evidencia que se incluye dentro de las categorías de arte. Esta evidencia, que para sus objetivos histórico-sociales adquiere la forma de un instrumento de análisis, mayoritariamente no rebasa los términos y las categorías que redundan en los aspectos formales, sensibles a la impronta del cambio, en tanto indicadores diagnósticos para una comparación de sociedades, ya se trate de una perspectiva sincrónica o diacrónica. Indudablemente que desde este punto de vista, los elementos formales impresos en la evidencia material disponible, constituyen una piedra angular para la comprensión de los procesos culturales. Pero el nivel de connotación y significación ideológica contenido en estos elementos no siempre es trabajado en profundidad con una metodología adecuada.

El arte, como expresión y representación de la cosmovisión de una sociedad

o un sector de ella, es un continente de manifestaciones del sustrato ideológico que se estimula y recrea en la expresividad plástica, creativa. En las tradiciones americanas, la simbiosis entre la expresión plástica y los elementos de una superestructura ideológica consumada en la cosmovisión y el pensamiento mítico, oculta los componentes parciales y la simbiología de las entidades coparticipantes que regulan el proceso creativo. Si bien no constituye ésta una aseveración suficientemente demostrada, aparece con tal reiteración en los estudios que se han realizado sobre el problema, que, como tendencia que trasciende históricamente, manifiesta la constancia de una aparente tradición integrada al desarrollo de la historia de la cultura local. Más aún, el fenómeno tiene expresión reiterada diacrónicamente en el proceso evolutivo endógeno, haciéndose presente en los dos núcleos de desarrollo de alta cultura en el continente: mesoamérica y área andina.

El trasfondo del problema ejemplificado reside, más allá del riguroso y acertado afán por aislar de antemano las características peculiares que se mantienen como constantes de las expresiones plásticas del nuevo mundo, en la necesidad de enriquecer los niveles teóricos de una Historia del arte y una Sociología del arte, por citar algunos ámbitos. Es en su propio seno, mediante la contrastación y correlación de variables otorgadas por el estudio de momentos y sociedades diversas productoras de arte,

donde pueden elaborarse las hipótesis que conduzcan a la formulación de un nivel más elaborado de las tendencias que surjan de los casos parciales. Pero difícilmente podrá llegarse a un análisis profundo si no se consideran las connotaciones antropocéntricas que regulan esta dinámica y mecánica, brindadas por cada contexto cultural específico.

Es perfectamente lícito suponer, tras la amplia muestra de casos conocidos, que en los contextos de sociedades ágrafas, el arte -o lo que occidentalmente connotamos como arte- tenga una clara modalidad de lenguaje, de instrumento de comunicación. No sabemos hasta qué punto esta condición le consigna un carácter reproductivo, más que creativo en el sentido individual que le atribuye la cultura occidental. Es un punto de consideración que puede modificar sustancialmente los preceptos y conceptos sobre los cuales deba operar la Estética, la Historia del arte y la Sociología del arte, en el estudio de expresiones plásticas de sociedades ágrafas.

Aspectos tales como lo que es y no es arte, dentro de una sociedad no-occidental como aquellas que nos proporciona el registro arqueológico para América precolombina; el papel que juega (o no juega), la creatividad individual frente a las necesidades de comunicación y reproducción de la ideología dominante y/o dominada dentro de un sistema social aborigen; la posición e identidad del creador-productor de arte-artesanías en

la producción y en la dinámica transformadora de la cosmovisión y el aparato mítico, sobre el que se cimienta y establece la superestructura ideológica de una formación social; el papel de la creatividad social en el arte frente a los estamentos sociales de una parte, y a las contradicciones que regulan la dinámica histórica de las tradiciones y horizontes por otra; la función de los objetos artísticos en el contexto social y cultural; la jerarquización diferencial del arte conforme a sus diversas expresiones de la plástica; la connotación antropocéntrica, natural, mitológica, estamentaria, social, o económica, atribuida al diseño, a la valoración cromática, a motivos, a estilos, etc.; las causas que definen la variabilidad y las constantes en el arte, que subyacen como tradiciones diacrónicas férreamente consolidadas en la dinámica histórica de las sociedades implicadas; y muchos otros, constituyen un reto vigente que necesariamente debe ser abordado para encontrar una mejor y más adecuada plataforma de aproximación.

Frente a estas necesidades; que constituyen desde nuestro punto de vista algunas interrogantes mínimas que considerar para la organización de un planteamiento teórico-metodológico sobre el arte precolombino, estimamos que la presencia interdisciplinaria es ineludible para superar los vacíos y las equivocaciones que se surten del actual estado de situación. Un cuerpo estructurado de pensamiento como el de las disciplinas antro-

pológicas, debe saber otorgar la respuesta que frente al fenómeno le cabe, brindando en lo sustancial todo aquel contexto que se articula a la producción artística como fenómeno, y como producto cultural integrado en las estructuras y la dinámica de una sociedad. Sin este contexto de referencia, provenga directa o indirectamente de una investigación arqueológica, etnográfica, etnológica, folclorológica, etnohistórica, u otra, es verdaderamente difícil que la investigación plástica devenida de la Estética, la Historia del arte o la Sociología del arte, pueda relativizar sus abstracciones o romper con sus limitaciones dadas por las orientaciones etnocéntricas occidentales. Tomando la antropología una posición más activa y sustantiva en el estudio del arte aborígen y a su historia precolombina, no sólo puede incidir en la elaboración de nuevos marcos conceptuales en el seno de otras disciplinas, sino que a la vez, establecer un canal de comunicación fluída que otorgue respuestas a sus propios problemas de investigación. Si hasta el momento la tendencia ha sido marginar de sus preocupaciones a la esfera de producción artística de una sociedad, o dar cabida a estudios fundamentalmente descriptivos, las investigaciones más avanzadas señalan algunos rumbos y lineamientos a través de la semiología, de la que puede comenzar a surgir un conjunto de proposiciones que están desde ya demarcando posibilidades extraordinariamente fructíferas.

En el contexto específico del arte precolombino, los problemas de investigación parecen aún de mayor complejidad que aquellos que definen a la investigación de arte contemporáneo de tradición aborígen o de carácter marginal. Las dificultades inherentes a un intento por reconstruir la totalidad de una sociedad históricamente definida a partir solamente de una parcialidad de sus expresiones materiales, constituyen por si mismas un problema que exige una alta sensibilidad para la búsqueda de los métodos acordes a sus condicionantes. La encrucijada del proceso inductivo-deductivo que intenta resolverse con el juego dialéctico de las comparaciones etnográficas y el registro histórico conocido, ha permitido incorporar el reto de la reconstrucción de los niveles superestructurales de una sociedad específica como condición ineludible para la comprensión de la totalidad, tanto en su estructura interna como en su dinámica evolutiva. La necesaria interdisciplinariedad se ha visto reforzada en un proceso de creciente integración y cruce de información, respondiendo a las metas de una visión totalizadora del proceso social, político, económico y cultural de América aborígen. Sin embargo, como anotábamos anteriormente, con la sola excepción de algunos trabajos iconográficos, semiológicos, y ciertos intentos de organizar la secuencia y límites de ciertos aspectos de las variables plásticas (v. gr. estilos, elementos de tradición, etc.), es posible señalar que no ha existido un intento de

sarrollado al interior de la investigación arqueológica que sistematice e instrumentalice posiciones teóricas y metodológicas orientadas al estudio del arte precolombino en sí mismo, como un ámbito disciplinario

## A MODO DE CONSIDERACIONES FINALES

Resulta de esta visión, que la evidencia de arte precolombino no se está trabajando como un cuerpo de estudio sistemática y orgánicamente estructurado en una disciplina con responsabilidades, metas y objetivos integrados armónicamente en un marco teórico y metodológico. El universo de estudio contiene de una parte factores que le son propios y exigen superar la transferencia mecánica de categorías surgidas de disciplinas históricamente desarrolladas en el estudio de otros universos, que no dan una respuesta integrada a estas variables. De otro lado, la yuxtaposición de enfoques procedentes del cuerpo del pensamiento antropológico y de la historia del arte no han desarrollado un lenguaje común, ni las vías expeditas, que hicieran posible una retroalimentación con indudables beneficios para la tarea investigativa. En tercer término, las fases de investigación han quedado aisladas y desarticuladas de una conducción disciplinaria que organice los enfoques en forma integrada.

Desde nuestra perspectiva, es evidente que la presencia del marco teórico-

metodológico del pensamiento antropológico en América constituye, con el de las disciplinas integradas por tradición al estudio del fenómeno artístico (Estética, Teoría, Sociología e Historia del arte), una doble perspectiva de enfoques que puedan nutrirse ya no espontánea sino sistemáticamente en ambos sentidos, manteniendo presente que actúan sobre un mismo objeto de conocimiento. Sobre la base de un mutuo respeto de los enfoques específicos, incluyendo la permeabilidad y transformación de aquellos que necesitan modificarse como formas de instrumentalizar un más acabado análisis, podrá darse lugar a un entendimiento sobre el que se desarrollen más eficientes formas de abordar el complejo universo de estudio del arte precolombino.

La teoría del arte ha puesto énfasis en la unidad del producto de arte como totalidad, elaborando a partir de ésta un nivel categorial de análisis con las variables formales y de subjetivación sensible.

Al enfoque antropológico le corresponde dar respuesta a la variabilidad de esa conducta formal, expresiva y sensitiva que integra al producto artístico, la producción artística, y su receptividad social, mediante la elaboración de un modelo omniarte comprensivo en el que se incluya el análisis omniartesensitivo.

La agilidad con que unos y otros enfoques logran afianzarse sobre el desarrollo de nuevas proposiciones definirá en último término las responsabilidades

investigativas, y no sería extraño, que en el transcurso de la discusión cruzada en los niveles teóricos, surjan corrientes

lo suficientemente sólidas y maduras como para dar lugar al espacio que hoy se sugiere para una antropología del arte.