

2° EDICIÓN

Pensando Amerindia



César Sonderegger

nobuko

Obras del autor

EL MONUMENTALISMO DE AMERINDIA

Búsqueda - Yuchán Buenos Aires 1988 (agotado)

LA PIRÁMIDE TEMPLO EN MESOAMÉRICA

Morfoproporcionalidad Arte al Día Buenos Aires 1989 (agotado)

ESTÉTICA AMERINDIA

Editorial eme Buenos Aires 1997

DISEÑO PRECOLOMBINO - Catálogo

Corregidor Buenos Aires 1998 Gustavo Gili España 2000

ARQUITECTURA PRECOLOMBINA - Catálogo

Corregidor Buenos Aires 1998

ARTE CÓSMICO AMERINDIO

3000 años de Conceptualidad, Diseño y Comunicación

Corregidor Buenos Aires 1999

SISTEMAS COMPOSITIVOS AMERINDIOS - Morfoproporcionalidad

EL CONCEPTO ARQUITECTÓNICO-ESULTÓRICO EN AMERINDIA

Corregidor Buenos Aires 2000

MANUAL DE ESTÉTICA PRECOLOMBINA - Tesis Hermenéutica

nobuko Buenos Aires 2002

MANUAL DE ICONOGRAFÍA PRECOLOMBINA

Y SU ANÁLISIS MORFOLÓGICO nobuko Buenos Aires 2002

PENSANDO AMERINDIA - Ensayos Primera Edición

nobuko Buenos Aires 2003

MANUAL DE DISEÑOS PRECOLOMBINOS - Antología morfológica

nobuko Buenos Aires 2003

MANUAL DE ESTÉTICA MAYA

nobuko Buenos Aires 2003 Segunda Edición 2006

VIAJANDO AMERINDIA - Artículos Escogidos

nobuko Buenos Aires 2004

EL DISEÑO AMERINDIO Y SU NATURALEZA CREATIVA

Iconografía nobuko Buenos Aires 2006

PIRÁMIDES Y TEMPLOS DE EGIPTO Y AMÉRICA

nobuko Buenos Aires 2006

DIBUJOS PRECOLOMBINOS nobuko Buenos Aires 2006

Obras en coautoría

CIVILIZACIÓN AMERINDIA - Tipología histórico plástica

Coautor Carlos Punta Corregidor Buenos Aires 1998

AMERINDIA

Introducción a la Etnohistoria y las Artes Visuales Precolombinas

Coautor Carlos Punta Corregidor Buenos Aires 1999

CERÁMICA PRECOLOMBINA - Catálogo

Coautor Mirta Marziali Corregidor Buenos Aires 2001

MANUAL DE HISTORIA Y ARTE DE LA AMÉRICA ANTIGUA

Pensamiento y Obra Coautor Carlos Punta

nobuko Buenos Aires 2003

AMÉRICA PRECOLOMBINA

Síntesis Histórica / Antología y Análisis de su Arte Plástico

Coautor Carlos Punta nobuko Buenos Aires 2004

PENSANDO AMERINDIA

En memoria de los antiguos que pensaron y crearon aquí.

*Reflexiones sobre lo estético y la plástica,
su mística y poesía inmanentes,
su morfología y su ética fáctica.*

CÉSAR SONDEREGUER

P E N S A N D O
AMERINDIA

ENSAYOS

HERMENÉUTICA
DE ESTÉTICA SISTEMÁTICA

*Segunda Edición
corregida y ampliada*

nobuko

Sondereguer, César
Pensando Amerindia : ensayos : hermenéutica de estética sistemática. - 2a ed. - Buenos Aires :
Nobuko, 2008.
300 p. : il. ; 30x21 cm.

ISBN 978-987-584-150-5

1. Arte Precolombino. 2. Estética. I. Título
CDD 701.17

Fotografías y diagramación del autor

Digitalización: Vanesa Farias

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina / Printed in Argentina

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma que sea, idéntica o modificada, no autorizada por los autores, viola derechos reservados; cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

© 2008 nobuko

1ra. edición 2003
2da. edición 2008

ISBN: 978-987-584-150-5

Mayo de 2008

Este libro fue impreso bajo demanda, mediante tecnología digital Xerox en **bibliográfika** de Voros S.A. Av. Elcano 4048. Capital.
info@bibliografika.com / www.bibliografika.com

Venta en:

LIBRERIA TECNICA

Florida 683 - Local 18 - C1005AAM Buenos Aires - Argentina
Tel: 54 11 4314-6303 - Fax: 4314-7135
E-mail: cp67@cp67.com - www.cp67.com

FADU - Ciudad Universitaria

Pabellón 3 - Planta Baja - C1428EHA Buenos Aires - Argentina
Tel: 54 11 4786-7244

9	PRÓLOGO Por qué este libro
10	INTRODUCCIÓN
24	El punto de partida
25	TESIS HERMENÉUTICA
29	GLOSARIO ESTÉTICO AMERINDIO
41	PENSAMIENTO AMERINDIO
49	PENSAMIENTO Y ESTÉTICA EN AMERINDIA
57	FUNDAMENTOS DE LA PLÁSTICA AMERINDIA
60	PARADIGMAS DE LA ICONOGRAFÍA AMERINDIA
61	CRÍTICA ESTÉTICA ANÁLISIS SISTEMÁTICO SINTÉTICO
70	ANÁLISIS SISTEMÁTICO AMPLIO
94	PLÁSTICA CHAMÁNICA
115	PENSAMIENTO SIGNAL, IDEOGRÁFICO Y ESCRITO
140	DIBUJO AMERINDIO
153	EL DISEÑO Y LA OBRA PLÁSTICA DE CHAVÍN DE HUANTAR
174	ESCULTURA AMERINDIA
235	ESTÉTICA MAYA
284	ARQUITECTURA INCA
293	CONCLUSIONES GENERALES
297	Ponencia NECESIDAD DE UNA ESTÉTICA PRECOLOMBINA

En esta Segunda Edición deseo profundizar sobre su Estética Sistemática, agregar ensayos y sintetizar algunos textos.

La intención de los ensayos es hermenéutica, pues no se ha desarrollado en América una sistemática integral del pensar amerindio y menos aún del hacer estético, donde lo paupérrimo y errático de su cantidad y calidad, manifiesta el desinterés por su análisis.

Ninguno de los temas que trato en estos ensayos se encuentran, ni siquiera propiciados, en la bibliografía precolombina.

Como es sabido lo histórico y antropológico indagan aspectos relacionados con las actividades políticas, socio-económicas, científicas y técnicas. Pero, también es evidente, la colosal obra plástica creada y que no se tiene en cuenta en su análisis estético.

La bibliografía prueba la ausencia de estudios sobre los distintos modos de crear de aquellos hombres y sus pautas espirituales y estéticas profundas expresadas. Sólo hay esporádicos análisis iconográficos descriptivos, similares a disecciones morfológicas, con la absurda pretensión de dilucidar lo artístico-plástico científicamente, cosa por demás imposible.

No se aportan conclusiones sistémicas estéticas ni sus honduras creativas.

Los problemas del arte se debaten y analizan filosóficamente, no científicamente.

Los ensayos desarrollan una hermenéutica sistematizada panamerindia del diseño visual proyectivo y fáctico, aplicado a una obra de culto plástica, realizada en la América antigua durante más de tres mil años. El objetivo es establecer un enfoque filosófico, estético y semiológico, para impulsar un análisis crítico. Tal disciplina conduce a la cognición de las ideologías y contenidos que fundamentaron aquella creación plástica y a la aprehensión sensible de sus morfologías. Busco acercarme a una verdad expresiva partiendo del diseño para llegar al hecho plástico.

Aun hoy se sigue insistiendo unilateral y *obsesivamente* con estudios históricos, sin que nadie se percate de su parcialidad. Tampoco los americanistas han manifestado la necesidad de la interdisciplinariedad de lo histórico y antropológico con lo filosófico y estético. Mis investigaciones teóricas y los programas pedagógicos que he desarrollado demuestran la cantidad e importancia de numerosos aspectos, intelectuales y estéticos, que no se tienen en cuenta en los estudios tradicionales amerindios. Por ejemplo:

- Una **Estética Amerindia** como tesis hermenéutica general de la iconografía para analizar fundamentos y contenidos de la obra plástica:
- Las **características ideológico-fácticas** de sus altas y medias culturas.
- Los **fundamentos mágicos-mítico-religiosos** de la expresión visual amerindia.
- Los **Géneros Plásticos** y su clasificación.
- Los **Modos Estéticos** y los **Estilos Morfológicos**.

- **La Geografía y Geometría Sagradas** y sus **Sistemas Compositivos**.

- **El Concepto Arquitectónico-Escultórico**.

- **Las culturas hegemónicas, las principales vocaciones plásticas** y la creación de sus diseños originales.

- Un **Glosario Estético**.

- **Catálogos morfológicos** de todo el territorio precolombino.

La cuestión fundamental de los estudios amerindios no radica en lo que se ha investigado en los últimos cien años, en la enorme labor realizada arqueológica, antropológica, etnológica e histórica, sino en aquello que no se ha querido ver ni estudiar, que no se ha considerado necesario para una aprehensión integral del fenómeno artístico. Desde el momento que la obra artística existe es válido y consecuente su análisis estético.

La ciencia antropológica no puede hacer este trabajo pero, como entidad hegemónica de la investigación, tampoco lo ha promovido.

Para toda crítica lo subjetivo es falaz. Las opiniones personales nacidas de un parecer prejuicioso y personal, y no de un análisis sistemático de los factores componentes del fenómeno artístico, flaco favor le hacen a la obra que se pretende esclarecer. El esfuerzo del crítico debe ser constante por anular al máximo su subjetividad y quitar del vocabulario las palabras "belleza", "hermoso", "feo" y todo adjetivo que involucre su propio parecer no nacido de un análisis pormenorizado de los componentes expresivos de la obra. Quien así no lo hiciere no es un crítico, es alguien dando su opinión viciada de subjetividad y, por ende de exclusivo valor personal, carente de la menor verdad y justicia para con lo juzgado.

Cada ensayo ha sido escrito de manera independiente, por lo tanto, soy consciente de la reiteración de algunos conceptos troncales. Tolérese y compréndase como pedagógica refirmación.

Debo aclarar que la ausencia de bibliografía respecto a la estética precolombina se debe a que no he podido encontrar hermenéuticas ni sistemáticas pedagogías panamerindias clasificadoras e interpretativas. Mi propuesta parece la única por el momento.

Mientras no haya investigación interdisciplinaria la plástica amerindia continuará en la parcial cognición actual, como un colosal enigma físicamente presente pero metafísicamente ausente, carente de la aprehensión totalizadora de aquella otredad espiritual, expresado en la obra legada.

César Sonderegger

Buenos Aires, marzo 2008

*Lo que se dice con la plástica es importante,
pero estéticamente lo importante es cómo se dice.*

Parcialidad de los estudios amerindios

Establecer una clasificación iconográfica y de crítica iconológica del colosal acervo precolombino, pareciera no interesar a casi nadie. Estar, como lo hace la arqueología de manera hegemónica, en cotidiano trato con obras artísticas y no promover la interdisciplinariedad de los estudios entre la ciencia, la historia, la filosofía y la estética es anticientífico, anticultural y antiamericano. Sin duda, esta actitud es muy sospechosa y evidencia una conducta soberbia y egoísta. La bibliografía y algunas muestras lo prueban.

Por ejemplo, en estas exposiciones que comentaré, gracias a la opinión del Dr. Alberto Rex González, la valoración artística estuvo presente. Nunca más se repitió este hecho en muestras y catálogos argentinos.

• **8 / 9 / 1966.** Muestra "**Homenaje al XXXVII Congreso Internacional de Americanistas**" realizada en el Instituto Di Tella. *Organizada y comentada* por el Dr. Alberto Rex González. *Prólogo:* Jorge Romero Brest. He aquí algunos pensamientos del Dr. González en el comentario histórico de las culturas del Noroeste argentino:

"... En lo estético, estas expresiones artísticas del pasado fueron objeto, en horas muy tempranas de nuestro desarrollo intelectual, de la atención de algunos pocos espíritus sensibles. Leopoldo Lugones a comienzo del siglo descubrió y admiró los extraordinarios frescos rupestres de Cerro Colorado de la provincia de Córdoba, que datan de fechas anteriores al siglo XVI. Ricardo Rojas intentó, a lo largo de muchos ensayos, incorporar al pasado autóctono y sus manifestaciones artísticas al patrimonio nacional, y no solo como mero antecedente histórico sino como futura fuente de inspiración.

José León Pagano comenzaba su viejo libro sobre el arte de los argentinos con un capítulo sobre el arte aborigen, lo que involucraba de hecho, la misma idea de asimilación histórica y cultural de aquellas manifestaciones aborígenes a lo nacional argentino.

... Un primer concepto importante... es que no existe un "Arte Precolombino", así con mayúscula, único y específico, de la misma manera que no existe un "Arte Negro" o menos aún un "Arte Primitivo.

Estos son simples conceptos clasificatorios para definir manifestaciones estéticas "no europeas". Conceptos cómodos y didácticos pero que incluyen expresiones múltiples de culturas muy diversas. En el mundo precolombino se distinguen, en tiempo y espacio, multitud de culturas cuyos estilos artísticos fueron muy distintos entre sí. ... Como se ve, se trata de conceptos temporales y geográficos que poco hacen al nexo estético. ... tanto los vasos retratos mochicas ... de notable realismo, como las complejas figuras policromas, cargadas de simbolismo, que decoran los vasos nascas, hermanos de aquellos en sus orígenes. Pero desde el punto de vista conceptual y formal, entre ambas expresiones hay un abismo. Aún dentro de los materiales pertenecientes a las culturas que habitaron el noroeste argentino, que se exhiben en esta muestra, a poco que las analicemos y conozcamos, advertiremos las profundas diferencias con que se manifestó el espíritu creador de sus artistas."

Como se ve, los términos que utiliza el Dr. González son atípicos en el pensar arqueológico; ni antes ni después de él se leen en la bibliografía precolombin-

na argentina. Es el único arqueólogo americano que demuestra con su pensar y decir un verdadero interés por lo artístico y su estética, distinguiéndose de sus colegas que, generalmente, parecieran carecer de formación humanista y presentan una visión parcial y totalmente pragmática del fenómeno plástico amerindio. Pero, a pesar de la intención y acción del Dr. González por ampliar estéticamente el limitado análisis sobre el acervo de la plástica amerindia, manifestado plenamente en su famoso libro "*Arte Precolombino Argentino*", todavía hoy sigue la misma obtusa situación, sin que a los involucrados les importe la falencia establecida.

• **10 / 11 / 1971.** Muestra "**Arte Precolombino Andino**" realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. *Presentación del catálogo* Dr. Alberto Rex González. Nuevamente el Dr. González hace una evaluación histórica pero dejando claro en su comentario los valores estéticos de las obras. Las dos muestras fueron iconográficamente excelentes y bien curada su exhibición. Los ejemplos que se darán a continuación son una síntesis de muestras que responden principalmente a lo histórico y antropológico, poseyendo algunas incongruencias y gruesos errores de concepción.

• **1975 y 10 / 1975.** Muestra "**Arte Milenario Indoamericano**" realizada respectivamente en el Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires y el Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo" de Santa Fe, Argentina. *Colección,* Aroldo Rosso. *Presentación,* Federico Aldao. En dos museos de Bellas Artes se expuso una de las mejores colecciones del país, producto del esmerado tesón y educado gusto del Sr. Rosso, fundador del Museo "Ambato" de la localidad de La Falda, Córdoba, Argentina. Las opiniones sobre el alto nivel arqueológico e histórico de las obras abundan, pero la excelencia artística de los diseños cerámicos y líticos, de su semiótica mítico-religiosa y morfológica no se encuentran en el catálogo. *Se expusieron como obra artística, en museos de arte plástico y su crítica estética no existió.* Tampoco nadie se preocupó por esta situación contradictoria.

• **21 / 9 - 30 / 12 / 1990.** Muestra "**Inca - Perú / 3000 ans d'Art et d'Histoire**" realizada en los Musées Royaux d'Art et d'Histoire Bruxelles, Belgique. Extraordinaria muestra con un excelente catálogo de dos tomos: uno dedicado a lo arqueológico, histórico y lo semiótico ideológico con algunos comentarios formales, y otro volumen conformado por las fotografías de las obras expuestas. Su contenido es un exhaustivo discurso informativo pero no insinúa siquiera una crítica de la estética andina.

• **15 / 7 - 27 / 12 / 1992.** Muestra "**Tresors du Nouveau Monde**" realizada en los Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, Belgique. Quizás la muestra más completa, en calidad y cantidad, realizada mundialmente del acervo plástico panamerindio. Presentó esculturas, cerámicas y orfebrerías abarcando desde el sur de Estados Unidos al Noroeste argentino. Se editó un enorme y magnífico catálogo, donde los co-

mentarios de importantes estudiosos son culturales en general, históricos o de historia del arte. La consideración estética no existió ni para la curaduría de los temas ni en el interés de los ensayistas. Se editó un enorme y magnífico catálogo, donde los comentarios de importantes estudiosos son culturales en general, históricos o de historia del arte. La consideración estética no existió ni para la curaduría de los temas ni en el interés de los ensayistas.

• **1992.** Muestra **"Azteca - Mexica"** realizada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, en conmemoración del Quinto Centenario. *Presentación*, J. Alcina Franch, M. León-Portilla y E. Matos Moctezuma. En la introducción del catálogo de esta mega exposición los presentadores postulan: **"El contenido ideológico de la Exposición a la que se refiere este Catálogo hay que considerarlo inscrito en el marco de la Antropología cognitiva y de la Semiología."**

O sea: a estos señores no les interesó ni la historia ni la estética, sino el lenguaje. Esto no es negativo en sí, de hecho varios ensayos de este libro tratan distintos temas con un logrado enfoque similar. Mientras tanto, el enorme y poderoso universo plástico, expresivo y estético, que involucra a la escultura azteca como caudal morfo-poético, queda sin analizar. Es inconcebible que en este catálogo se la ignore en su diseño formal, su clasificación y su crítica.

• **11 / 1992 - 6 / 1993.** Muestra **"Colores de América"** realizada en el Museo de Arte Precolombino de Santiago de Chile. Los ceramios y textiles expuestos fueron relevantes. El catálogo, de excelente calidad gráfica, relata la influencia del color en las culturas andinas, su importancia simbólica, su trascendencia textil, las distintas indumentarias y algunos aspectos sociales y semióticos. Ni una palabra sobre los diseños morfológicos, las paradigmáticas obras cromáticas de los mantos paracas o los ceramios nasca; ni una palabra sobre las paletas y su expresividad, los sistemas proporcionales, el cinetismo cromático, etc. En cambio se expuso y comentan de manera incongruente, vasijas escultóricas mono o bicromas de la cultura moche, la cual careció de vocación pictórica. No obstante, el museo es por su acervo, de los mejores de Suramérica.

• **9 / 1998 - 5 / 1999.** Muestra **"I Maya"** realizada en el Palazzo Grassi, Venecia. *Cordinadores*: Peter Schmidt, Mercedes de la Garza, Enrique Nalda. Esta muestra quizás ha sido la más importante y completa que se haya realizado sobre los mayas. A su regreso de Italia se expus en el Colegio de San Ildefonso en México DF. El catálogo, acorde con la colosal obra expuesta, se presenta como un asombroso e impar volumen, un corpus pletórico de 29 ítems, de los más variados comentarios sobre tan extraordinaria cultura. Señalo que falta una de las críticas más trascendentes, aquella que debiera analizar sus originalidades formales, sus talentos plásticos y polifacéticas sensibilidades poéticas, o sea que falta, ¡oh casualidad!, el tema de sus varias estéticas, una por cada centro ceremonial: • *con sus diferencias y similitudes*; • *con sus vocaciones plásticas, su intimismo y sus estilos morfológicos y*

sistemas compositivos; • *el manejo de materiales y sus posibilidades expresivas*; • *su hondura mística, plástica y poética*. No es la primera vez --ni creo que será la última--, que este "maldito tema, estigma del análisis amerindio" queda fuera de consideración. Es asombroso que frente a un hecho tan evidente y reiterado por décadas, tan pocos han señalado la situación y nadie ha intentado reparar la falencia salvo el que escribe estas líneas.

• **3 / 4 / 1999.** Muestra **"Caminos Sagrados, Arte Precolombino Argentino"** realizada en la Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina. Colección de la Cancillería argentina. *Presentación*: Guido Di Tella, Alberto Rex González e Irma Arestizabal. La muestra exhibió, con un dificultoso sistema de epígrafes, notables obras cerámicas, metalúrgicas y líticas. El catálogo se destaca por su calidad gráfica y la síntesis topográfica e histórica. Una vez más el análisis estético brilla por su ausencia.

En esta muestra me ocurrió algo insólito. Un miembro de la curaduría de la exposición, perteneciente a la Cancillería argentina, se me acercó y comentó lo siguiente:

--"¿Qué bueno que lo encuentre! ¿por qué no me viene a ver para pensar en los epígrafes permanentes de la colección? Sabe, los comentarios son siempre arqueológicos o históricos y nunca se dice nada estético!" Repuesto de mi asombro, le manifesté que sería la primera vez que una cosa semejante se haría en la Argentina y le mandé mis libros para que juzgara los epígrafes clasificatorios e interpretativos que normalmente escribo. Cuando nos volvimos a encontrar ya había cambiado de parecer. Excusándose por el mucho trabajo me devolvió los libros, sin aceptar mi declarada donación, y me dijo que más adelante me llamaría. Por supuesto que ya perdí la esperanza de escribir esos epígrafes.

• **7 / 2001.** Muestra **"De la Puna al Chaco - Una historia precolombina"**. Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, de la Universidad de Buenos Aires. En el hall de entrada del museo hay un afiche con un texto que decía entre otras propuestas: **"...Fue concebido (el museo) como instituto de investigación universitaria, pero también como centro de educación para el público en general. ...El Museo tiene como objetivo primordial el estudio de las sociedades indígenas..."**

Lo primero que se notaba cuando uno recorría la exposición es que no cumplía con el postulado **"educación para el público en general"**. Se estructuró como una caótica e incomprensible mostración de obras artesanales y artísticas sin discriminar unas de otras. El subtítulo **"Una historia precolombina"** quedaba sin ser explicitado en el recorrido puramente objetual y carente de la más elemental pedagogía. Las excelentes obras se mostraban como una parafernalia heterogénea de objetos, sin la identificación de sus respectivas culturas. Sus valores metafísicos, mítico-religiosos y estéticos, producto de pueblos con una obsesiva veneración por lo religioso y simbólico, no fueron desarrollados positivamente. Ni lo trascendente ni lo plástico existió para el curador. Eran como "artefactos", mostrados dentro de una escenografía no siempre coherente con las obras y con un exclusivo contenido: el arqueológico.

gico-histórico; por lo tanto, sólo se comunicó el pragmatismo de una rutinaria existencia sin destacar también el esplendor de su expresión creativa y poética. Lo asombroso fue que después de tanta incompreensión sobre lo expuesto y falencias didácticas, en las visitas guiadas se especificaba que el criterio del armado había sido muy meditado y hecho de *ex professo* de esa manera “no ortodoxa”. Otro factor “interesante” es que el proyecto de la muestra fue premiado en el *Concurso de Innovación en Museos de la fundación YPF*. Ahora bien, ¿que se premió? Si no cumplía con una sistematización histórica comprensible y un elemental nivel pedagógico: ¿se premió la escenografía? Otra oportunidad desperdiciada para educar y hacer conocer la magnitud de las culturas del Norte argentino, su coherencia y sensibilidad creativa en *todos los campos del acontecer existencial*.

Libros

En cuanto a señalar libros sin análisis estéticos, comentaré dos ejemplos relevantes por la magnitud de los temas tratados. El primero es de gran importancia científica y artística y se publicó con magnífica gráfica: “*Sipán*”, del arqueólogo Walter Alva. Es el relato pormenorizado de todo el trabajo arqueológico, de restauración e histórico realizado en la hoy famosa tumba del “*Señor de Sipán*”. Ahora bien, salvo los esqueletos, todo lo extraído es de culto, ceremonial, artesanal y artístico. Entonces, si se cuidaron con cabal profesionalidad todos los aspectos del gran descubrimiento, tanto científicos como técnicos, con colaboradores especialistas en las distintas áreas y se manipuló continuamente una obra plástica, expresiva y poética. La pregunta es: ¿por qué no se llamó a colaborar a un historiador del arte? Lo único que le falta al libro es un análisis estético de capital importancia, debido a que el mayor esplendor de la documentación iconográfica extraída radica en la armonía de sus diseños e impar expresión plástica. En la investigación participó una arquitecta, loable detalle que ocurre desde la década de los 60’.

Numerosas investigaciones mesoamericanas y suramericanas de la primera mitad del siglo XX, realizadas en ruinas urbanísticas se efectuaron sin la presencia de arquitectos. Daré un solo ejemplo, uno de los más absurdos: Machu Picchu, como todos sabemos es una ruina arquitectónica. Su descubridor, Hiram Bingham de la universidad de Yale, no incluyó en su equipo de casi cuarenta especialistas a un arquitecto!

El segundo libro es “*Tejidos milenarios del Perú*”. Edición, Creación y Dirección: José Antonio de Lavalle y Rosario de Lavalle de Cárdenas, 1999. Los editores son de larga trayectoria y han conformado una excelente colección sobre las culturas precolombinas peruanas y sus obras de culto artística. En esta oportunidad han reunido 18 especialistas con ensayos de diversos temas textiles. El corpus analítico y documental es enorme y único en su género. Curiosamente, faltaría un ensayo más que brilla por su ausencia: el estético. Quien consulta el volumen y recorre las magnifi-

cas ilustraciones de textiles con diseños formales mítico-religiosos pictóricamente plasmados, con armoniosos sistemas compositivos de esplendentes cromatismos y eximia terminación artesanal, se pregunta: ¿no hay méritos suficientes para realizar un profundo estudio estético clasificatorio e interpretativo?

Comentario a la única “Historia del Arte Precolombino”

Me refiero al libro de George Kubler “*Arte y Arquitectura en la América Precolonial*”. Ediciones Cátedra 1986. España. No pretendo polemizar sobre el contenido de una obra con tantos valores informativos pero disiento con ciertas opiniones. Por ejemplo, en la Introducción Kubler explica: “no decimos nada de Norteamérica más allá del paralelo 24 norte, ni sobre Suramérica, más abajo de los 20 grados latitud sur. Nuestro límite occidental es la costa del Pacífico en México, a unos 95 grados de longitud oeste; nuestro límite oriental, en el altiplano andino de Bolivia, a unos 75 grados de longitud oeste, excluye todas las tierras bajas de Suramérica. La razón de estas exclusiones es muy sencilla: en las vastas tierras de Suramérica oriental había muy poca gente.” ¡Un soberano dislate! Pues bien, “esa poca gente” creó excelentes diseños morfológicos, cerámicos y dibujísticos, en Venezuela y Brasil. Tampoco se ocupó de las culturas del Noroeste argentino con todos los valores escultóricos, cerámicos y dibujísticos que poseen; ni dio importancia estética a los pueblos *anasazi*, *hohokam* y *mogollón* del sur de Estados Unidos, la cual es una grave falencia. No comparto el sistema diacrónico empleado en Mesoamérica: allí hubiera facilitado la explicación de las culturas, un criterio sincrónico. Tampoco adhiero con el modo de división exclusiva de los *Géneros Plásticos* en *arquitectura*, *escultura* y *pintura*, ya que deja afuera cuatro *Géneros* con valores propios como *cerámica*, *dibujo*, *textilería* y *orfebrería*. Aclaro que Kubler reconoció esta falencia pero no la reparó.

Tampoco reparó lo siguiente. En la página 410 nos dice: “Pintura

El tema de la pintura mochica ha sido objeto recientemente de intensos análisis iconográficos, pero aún faltan estudios sistemáticos de su morfología y sus recursos expresivos. Los pintores mochicas renunciaron al color y se hicieron expertos en la delineación del movimiento. La línea se pintaba con pincel o pluma, sin variaciones de anchura...

La principal preocupación del dibujante mochica era lograr efectos de movimiento.”

Bien, hasta aquí la opinión de Kubler. Analicemos lo que ha dicho.

• Título: *Pintura*. ¿Si va a comentar el dibujo moche por qué lo llama pintura tergiversando los Géneros Plásticos? Al hacerlo entra en un próximo galimatías. (Ver el ensayo *Dibujo Amerindio*.)

• “El tema de la pintura mochica...”

¿Qué pintura mochica si éstos vocacionalmente no fueron pintores? Un historiador del arte tiene la obligación de hablar con propiedad y de acuerdo con la realidad descubierta: los ceramios mochica son escultóricos y/o poseen dibujos realizados con pincel o pluma.

· *...ha sido objeto recientemente de intensos análisis iconográficos, pero aún faltan estudios sistemáticos de su morfología y sus recursos expresivos.*

¿Si ha sido objeto de análisis iconográficos, cómo es que aún faltan estudios sistemáticos de su morfología? ¿Con qué metodología se hicieron esos análisis? ¿Para qué se hicieron, si no develaron las características morfológicas y su expresividad? Flagrante contradicción y falsedad informativa ya que los análisis que se han hecho sólo son sobre el significado de su temática y no de sus valores estéticos y plásticos. Todavía no hay estudios sistemáticos estéticos, salvo los que estoy aportando.

· *“Los pintores mochicas renunciaron al color y se hicieron expertos en la delineación del movimiento”.*

¿Qué pintores mochica? Nadie renuncia al color si es pintor, y ellos no lo eran. Dibujar con pincel no es pintar. Se está confundiendo el medio técnico con el Género Plástico. Las vocaciones de esta cultura fueron la escultura y el dibujo, y la cerámica fue el soporte de ambos Géneros.

· *“La principal preocupación del dibujante mochica era lograr efectos de movimiento.”*

¿Ahora son dibujantes? Eran expertos en el movimiento ya que su “principal preocupación” era representar la realidad, documentarla. Aquí Kubler tergiversa los medios: movimiento, por el fin de documentar la realidad de su sociedad.

Es indudable que George Kubler era un historiador *sui generis*. Su formación sobre la plástica era europea y pretendió, sin ninguna sistematización ni análisis morfológicos, ni una conceptualización epistemológica que comprendiera la realidad precolombina, realizar una historiografía de “toda” la región. Sus herramientas fueron la arqueología y la historia y un pensar más científico que filosófico carente de metodología estética, por ende, es lógico que cometiera falacias interpretativas. Sin embargo su “Historia del Arte” representa un gran esfuerzo por hacer conocer aquella otredad existencial, aún con los errores cometidos.

En cambio, si comparto su opinión cuando afirma: *“...las obras de arte se usan como fuente de información más que como realidades expresivas. ...Cuando se mencionan monumentos no es por su forma expresiva, sino para señalar que había importantes centros de población, o que podía existir un tesoro escondido. La idea de cualquier valor artístico, más allá de la magnitud de la empresa, lo raro de la forma y la escasez del material, estaba ausente de casi todos los comentarios del siglo XVI sobre las obras anteriores a la conquista.”*

Y agregó: aún hoy están ausente de casi todos los comentarios. Continúa diciendo: *“Si la historia del arte fuera sólo cuestión de resolver problemas de fecha y autoría, y de explicar las obras de arte, sería sólo otro objetivo más de los anticuarios...”*

Y agregó: desgraciadamente, aún hoy es la realidad masiva de la bibliografía.

Por último diré que Kubler no aprovechó las connotaciones filosóficas y metafísicas que se desprenden de la plástica amerindia. Creo que eso ocurrió porque no consideró importante --o no lo percibió-- destacar el diseño y sus fundamentos *mítico-religiosos, signal-semióticos y cósmicos* coherentes todos con la plasmación estético-plástica de las obras, y que son comunicados obsesivamente por los amerindios.

Falacias conceptuales

Los errores --y horrores-- conceptuales y clasificatorios, de los comentarios y críticas sobre el arte plástico amerindio, se deben principalmente, a no haberse instituido en el siglo XX una hermenéutica sistematizada y consensuada por un congreso de americanistas. Al parecer a ninguno le interesa el tema. De igual modo ha contribuido a empeorar esta situación el “encierro” de éstos en sus “feudos” meso y suramericanos, “en sus torres de marfil”, produciendo monografías para consumo de sus respectivas elites, y desconectados de otros contenidos y territorios culturales. La bibliografía denuncia la negativa de nombrar al “sector contrario”, también el desconocimiento de cada grupo por el otro, y el silencio sospechoso por destacar valores de las obras del otro “sector”. Se percibe a menudo que, tanto los mesoamericanos como los suramericanos, impulsan sus estudios como si el propio fuera el único o lo mejor ocurrido en Amerindia. Salvo las excepciones de José Imbelloni, George Kubler, Esther Pasztor y el que habla no se encuentran asiduamente textos, que consideren en igualdad de condiciones críticas sendos territorios. Es más, ambos “sectores”, haciendo gala de ridículos nacionalismos menosprecia a la otra parte. *(Así lo he escuchado de políticos y gente de la cultura de México y Perú.)*

Parte de esta situación, puede ser producto de las respectivas y excesivas especializaciones, pero, no deja de parecer sospechoso de mala fe, que en la colosal bibliografía existente, *se niegue o ignore al otro sector, en momentos de obvias comparaciones.*

Es sabido que ignorar a alguien con méritos, en las bibliografías que los autores colocan en sus publicaciones es algo común, pero ignorar valores artísticos de un pasado ilustre es otra cosa. Donde se tendría que proceder con la mayor objetividad posible, se manifiesta a veces indiferencia y hasta se ve el desprecio por la cultura, su obra y su temática. Pareciera que a muy pocos les interesa cambiar opiniones, incluso disentir con argumentos. Se opta por el silencio, la indiferencia o el insulto, carente de valor y sensatez. El transcurrir humano demuestra que a los que actuaron así, les saldrá caro. Los ejemplos abundan, pues viajan por los siglos reivindicando víctimas y castigando victimarios.

Más atrás dije que el catálogo de la muestra “**Los Mayas**”, realizada en 1998 en Venecia y en México DF, no había tenido en cuenta un análisis estético y además poseía errores conceptuales y epistemológicos. Pues bien, el mal uso idiomático, la errada definición de conceptos o de clasificar absurdamente obras plásticas abundan atterradoramente. Se evidencia que a muy pocos les preocupa escribir con propiedad, analizar con sensatez y producir un texto didáctico y con verdadero nivel académico. Asombra también, que en un catálogo de una megaexposición no se hagan comentarios sobre la sensibilidad maya, ya que fue uno de los pueblos amerindios de mayor don poético. Tampoco se analizan, con el obvio interés que requie-

ren, los diseños morfológicos del colosal *corpus* ideográfico cosmogónico maya, o sea de las imágenes simbólicas metonímicas, creadas para explicar demanera comunicante, sus ideas de la creación universal y su mecánica celeste. Tales ideografías constituyen uno de los más profundos y místico-poéticos acervos plásticos de la humanidad. Desgraciadamente, se ha perdido la oportunidad de hacer conocer con claridad y extensión totalizadora, la impar trascendencia maya. No estoy pidiendo otra cosa que lo realizado con las culturas griega, gótica o renacentista.

A continuación, ejemplificaré algunos *horrores* conceptuales --hay muchos más-- observados en el catálogo aludido. (*Los subrayados son míos.*)

Pág. 249. **Objetos portátiles de arte**
por Clemency Chase Coggins

“...Sólo el gran arte monumental y varios objetos portátiles menores se conservan como testimonio de las habilidades artísticas de las civilizaciones antiguas, aunque en general, los creadores de tales obras maestras grandes o pequeñas, permanecen aún en el anonimato.”

¿Qué se quiere decir con “*gran arte monumental*”? Pareciera que se refiere al tamaño. Y: “*varios objetos*”. Se podría decir *miles*, y nos quedaríamos cortos.

“...*habilidades artísticas*”.

El arte plástico requiere de un oficio y habilidad artesanal, para poder expresarse por medio de la materia. Pero, el arte no es una *habilidad*, es un don ontológico superior, producto del Ser y su inmanencia poética. (La superficialidad conque muchos autores hablan de lo plástico, es espantosa.)

“...*los creadores de tales obras maestras*”.

¿Cómo, eran meras *habilidades* o *son profundas e impares obras maestras*? ! Parece que la señora no es congruente en sus opiniones. Y continúa:

“...Por lo general el arte monumental retrataba a dichos personajes...”

¿Qué *arte monumental retrataba*, si un retrato es uno de los tipo de obra más *intimista*? Parece que su criterio morfológico y su apreciación expresiva es nula. (Sólo los retratos olmecas fueron concebidos con el *Modo Estético Monumental* y de tamaño colosal.)

“...El arte maya monumental... por su notable grandeza compositiva. Escultóricos por completo, con tres dimensiones... donde las técnicas de modelado fueron perfeccionadas en estuco y transferidas a la piedra blanda, como en Copán, Honduras. En otros lugares el arte maya es básicamente un dibujo.”

Llegamos al apoteosis del disparate. El arte maya no es conceptualmente monumental, ni siquiera la arquitectura. La totalidad de la obra no arquitectónica es profundamente intimista y humanista.

¿Cómo está enterada de “*su notable grandeza compositiva*” si no hay estudios morfoproporcionales y espaciales sistemáticos normados? Tampoco hace un análisis compositivo: es únicamente una frase.

“...*Escultóricos por completo*”.

¿Qué quiere decir? ¿Se refiere a, “*las tres dimensiones*”? Pues bien, el criterio escultórico maya fue expresado mayoritariamente en relieve, con pocas obras tridimensionales. La vocación principal de los mayas y de relevancia cualitativa y cuantitativa, fue el dibujo.

“...donde las técnicas de modelado fueron perfeccionadas en estuco y transferidas a la piedra blanda, como en Copán, Honduras.”

Aquí se produce un verdadero galimatías. ¿A qué se refiere? Una cosa es modelar y otra tallar. Y, sobre todo, el modelado no se ha “transferido” a la piedra: se modelaba con la pasión o se tallaba con la reflexión que la técnica obliga, desocultando la petricidad de la materia. Son dos lenguajes opuestos: uno espontáneo, de inmediata vitalidad, otro meditativo y lento, de paulatina plasmación e ideología comunicante, que toda obra amerindia trasmite.

La señora no ha tenido en cuenta estos “pequeños” detalles conceptuales que hacen al talento poético maya. No practica una coherente redacción y, mucho menos conoce elementales fundamentos metafísicos de la expresión artística. Sin embargo figura en el catálogo como experta en “*Objetos portátiles de arte*”. ¡Curioso título para hablar de plástica y, más curiosa aún, la manera de hacerlo!

Pág. 271. **La cerámica policroma del Clásico y las historias que cuenta**
por Dorie Reents-Budet

Síntesis de un paupérrimo razonamiento pleno de ignorancia e incongruencias.

“...La cerámica pintada del período Clásico maya constituye una de las expresiones artísticas más extraordinarias del mundo.”

“La cerámica pintada del período Clásico maya...”

La Sra. está mezclando dos cosas:

1º - el Género Plástico, *pintura*, por la técnica de dibujar hecha con pincel y

2º - el Género Plástico, *dibujo*, por el hecho de ser realizado con pincel --entonces un dibujo japonés o mochica serían *pintura*--.

La maya, al igual que las culturas mochica y aguada, fueron vocacionalmente grandes dibujantes con intereses gráficos y notables ilustradores de escenas sociales o míticas. Carecieron del don pictórico, aquel por el cual un artista se expresa por medio de la armonización de manchas de color más allá de las formas que involucren. Estas pautas plásticas mayas son muy obvias, sin embargo la Sra. todavía no se ha percatado a pesar de sus años de “estudiar” la obra maya.

“...A menudo esas vasijas son comparadas con la cerámica griega clásica por compartir características comunes. Ambas tradiciones artísticas muestran representaciones pictóricas realistas de personajes...” Las supuestas *características comunes* no son ni *pictóricas* ni *realistas*. Los mayas fueron dibujantes *naturalistas* y *humanistas*, con algunas presentaciones de

deidades humanizadas; los griegos fueron dibujantes *idealistas*, tanto formal como temáticamente, primero geométricos y luego figurativos, interpretando generalmente escenas mitológicas.

“...un análisis más detallado nos muestra que las piezas pintadas mayas del Clásico constituyen una tradición esencialmente policroma mientras que las griegas son generalmente bicromas.

¿Qué tipo de análisis detallado ha hecho la Sra. para llegar a la conclusión que es una *tradición policroma*? (Policromo: con varios colores.) ¿Dónde se observan *varios colores* en la vastísima cantidad de ceramios mayas? En general, son bi o tri tonales del rojo o de una tierra; a veces, el color negro sobre fondo blanco amarillento o distintos tonos suaves de tierras. Rara vez se colorea con blanco o celeste.

Pero, donde la Sra. yerra hondamente es no percibir nunca que está frente a un *dibujo coloreado* y no a una pintura, pues lo plasmado es *gráfico y no pictórico*. Es más, al igual que los mochicas, carecieron de sentido expresivo cuando coloreaban arquitecturas, esculturas o ceramios, pues tal intención no se refiere a lo pictórico propiamente dicho ya que los colores son empleados *como simbolismos dogmáticos* o *como color local* y no como cromatismo expresivo. Un ejemplo son los tonos estereotipados que los mayas aplican a la piel.

En cambio, en los murales los mayas procedieron pictóricamente, logrando el protagonismo expresivo de la superficie cromática sobre la línea.

Ej: *Murales de Bonampak o Cacaxtla.*

Es verdaderamente inconcebible, que tan elemental concepto sobre la diferencia epistemológica y fáctica entre dibujo y pintura, todavía no haya sido comprendido por gente que se atribuye el derecho de hablar sobre plástica y demuestra no conocerla.

“...La pintura griega sobre cerámica se caracteriza por los motivos esgrafiados con dibujos realizados con estilete, trazando líneas finas en la superficie del barro. Nueva contradicción: si la *pintura griega* se destaca por *motivos esgrafiados con dibujos de líneas finas*, como pueden producir *formas pictóricas resultantes*. ¿No hubiera sido lógico decir: *la gráfica griega se destaca por dibujos esgrafiados...*?

Lo que sucede es que continuamente se mezcla en el discurso el hecho físico de pintar con el concepto *pintura* como Género Plástico. (Tal situación también se observa en críticas de la pintura europea.)

“...La cerámica puede estudiarse desde varias perspectivas, como son las formas de las vasijas, la imaginería y los textos jeroglíficos pintados, los estilos pictóricos y la composición química de los cuerpos cerámicos (las pastas).

Coincidió que *puede estudiarse desde varias perspectivas*, entonces, por qué falta la visión estética. Además, los jeroglíficos están *dibujados*; por lo tanto los *estilos pictóricos* son *dibujísticos* y, en Mesoamérica, no existe ninguna sistematización estética que los clasifique. Tales afirmaciones son incongruentes y sin contenido.

“...Si bien la pintura de engobe fue usada por otras culturas, como los griegos antiguos, ninguna logró la superficie, la luminosidad y el brillo de la amplia variedad de colores y los exquisitos efectos de acuarela de los mayas.

Es cierto, el *engobe fue usado por otras culturas*. Pero, por qué volver a Grecia, si en Amerindia todas las culturas lo usaron, en especial la pictórica nasca, con una paleta de doce colores, la más amplia habida y también poseedora de *luminosidad y brillo*. ¡Qué extraño, se olvidó de mencionar uno de los acervos cerámicos pintados más importantes y famosos de la América antigua! Hay que aclarar que las vasijas nasca establecen plásticamente de manera paradigmática el concepto de pintura sobre cerámica en Amerindia. Otro *olvido* de la Sra. ha sido no haber recordado que los únicos que pueden parangonarse con los mayas, por su extraordinario dibujo y como documentalistas de su sociedad, fueron los mochicas. Comunicar esto, hubiera otorgado objetividad y una correcta información.

Es un claro ejemplo de negar o ignorar al otro sector.

Y así continúa la Sra. Reents-Budet, “*danzando*” entre falsos conceptos, desinformación y arbitrariedades. Asombra que una persona que ha dedicado tantos años al estudio de la cerámica maya pueda pensar y decir semejantes barbaridades!

Aclaro que he pormenorizado en el análisis del artículo debido a la importancia del catálogo editado.

Pág. 267. **Escultura y murales de la región de Usumacinta**
por Merle Greene Robertson

“...El realismo en la escultura y los murales de la antigua Mesoamérica... los murales de Bonampak son los más bellos de toda Mesoamérica.”

Pareciera que la única definición que conocen los americanistas, para referirse a las obras figurativas, es *realismo* o *realista*. Aún no han razonado que *realismo* es un falso concepto y que su concreción es imposible. (Ver Glosario.)

La plástica amerindia es preferentemente subjetiva y conceptual, por ende, carece de toda intención de copiar un modelo: el resultado siempre es una interpretación. El término que se debe usar es naturalismo, ya que cuando se pretende interpretar una realidad natural, lo más que puede aproximarse dicha obra es a su apariencia, a su natural presencia física y/o psicológica, y nunca a su exacta realidad morfológica y metafísica.

En cuanto a iniciar un comentario con el adjetivo *bello*, producto de una subjetiva y personal opinión, es un mal comienzo pues hace sospechar que el autor no continuará sobre una base analítica y objetiva.

“...esta pared debe haber sido comisionada a un artista que elaboraba códigos. No semeja un mural sino más bien una pintura llevada a la pared.

Humildemente, le pregunto a la Sra:

¿Por qué a un artista que elaboraba códigos? Acaso ellos hacían murales? ¿O lo dice porque *pintaban*? Pues bien, los *escribas de códigos* no eran pintores

sino dibujantes y no es plausible, dadas las especializaciones habidas entre los mayas que se dedicaran también a los murales.

• “...No semeja un mural sino más bien una pintura llevada a la pared.”

Una *pintura llevada a la pared*, realizada sobre una pared ¿no es un mural? ¿Qué quiso decir? Confieso que no lo entiendo.

• “...Capullo realista y estilizado.”

En el epígrafe de una ilustración se lee esta frase. Tampoco la entiendo. ¿Si ha sido *estilizado* --término que se refiere a una idealización morfológica-- cómo puede continuar siendo *realista* si el artista la idealizó y, por lo tanto, la transformó?

• “...Las pilastras con figuras de estuco modelado... representan personajes reales... y están elaboradas casi de bulto.”

Voy a aclarar que *pilastra* es una columna cuadrada que sostiene una viga. A lo que la Sra. se refiere se llama *jamba*. Esto es así, porque Palenque carece de columnas. La construcción de los edificios es *muraria*, es decir, con muros portantes, por lo tanto, no se han colocado columnas. Los vanos de entrada a las habitaciones, se realizaron por medio de un dintel de madera apoyado en el muro. De esta manera, lo que semeja ser una columna es un fragmento de pared portante denominado *jamba*.

• “...La escultura de Palenque es de estilo lineal aún cuando adquiere una calidad tridimensional.”

¿Qué es *estilo lineal*, a qué nuevo estilo se refiere? Y sigue: *aún cuando adquiere una calidad tridimensional*. Creo, y tomándome la libertad de interpretar el galimatías, trata de decirnos que un *bajo relieve* es modelado hasta producir un volumen exento, de *alto relieve*, pero que, continua *siendo lineal* a pesar de que se ha transformado en corpóreo. Como se ve, ¡sumamente explícita la opinión de la Sra! Indudablemente, escribir bien, con coherencia y propiedad le resulta difícil.

• “...Las esculturas de las pilastras --en vez de los relieves de las jambas-- de la Casa D del Palacio son aún más tridimensionales que las del Templo de las Inscripciones. Un buen ejemplo de ello es el retrato de Pacal en la pilastra D. Cada detalle de su cara aparece bellamente modelado.”

Los americanistas en algo se han puesto de acuerdo: *bellamente modelado, labrado, terminado, etc.*, que repiten continuamente. Por supuesto, ninguno explica nunca por qué es *bellamente...*, ni tampoco aclaran que es una opinión personal, subjetiva, que carece de todo valor como juicio. ¿Por qué la dirán con tanta asiduidad? Hay que recordar que en general los arqueólogos no admiten ninguna opinión de carácter filosófico porque la consideran no científica. ¿*Bellamente*, será científica para ellos? La Sra. Robertson continua:

• “...El “árbol personificado” en el adorno de su pelo muestra una flor completamente tridimensional. Su

cinturón y hebilla funcionan al igual que nuestros cinturones modernos. Su poderoso pecho es exactamente lo que podríamos esperar de una persona con pie equino...”

Disculpe el lector, pero no puedo seguir citando... Es un atolondrado relato, casi un delirio carente de todo valor crítico: no posee cordura reflexiva, ni conocimientos estéticos, ni sensata redacción.

Debo confesar que recuerdo haberle mandado a la Sra. Robertson un ejemplar de mi *Estética Amerindia*. Nunca me acusó recibo del envío.

Pág. 391. **Jaina: su arte funerario**

por Román Piña Chán

• “Los alfareros de Jaina se valieron de dos procedimientos técnicos para la elaboración de sus figurillas: el modelado y el uso de moldes. Por medio del primero, sus hábiles manos imprimen y plasman en el barro los caracteres realistas del modelo humano que las convierte en obras de arte; por el segundo procedimiento incrementan la producción y perpetúan obras únicas, tal vez ante la demanda. Se modelan a la perfección los rasgos físicos de la cara...”

y sigue una larga lista de lo que se *modela a la perfección*.

Indudablemente, no tiene la menor idea de lo que está hablando. Según Piña Chan las figurillas *se convierten en obras de arte debido a los caracteres realistas*. ¡¿Puede haber mayor dislate?! Además nos dice que gracias a los moldes, “*se incrementa la producción y, así, se perpetúan obras únicas*”. Un verdadero galimatías. ¿Son únicas o son seriadas? Las *únicas* no se duplicaron. Uno de los valores profundos y singulares de toda obra de arte es su calidad de irreplicable, de pieza única, en cuanto a la singular impronta expresiva del autor. Si se comienza su fabricación en serie perderá su cualidad poética y exclusiva y se convertirá en una mera artesanía. Piña Chán, ha utilizado la monografía para una monótona catarata detallada de un largo inventario descriptivo, incluso de las obras publicadas. Su percepción está obsesionada por describir y describir: no ve ni siente otra cosa. Desgraciadamente, no aporta ni una clasificación ni una interpretación estética, de tan eximio acervo naturalista documental, de similar intención y calidad que el de Occidente de México --que no menciona-- o los huacos mochica.

Debo reconocer que en otros campos Piña Chan ha realizado excelentes investigaciones.

Conclusiones

Se evidencia que los “estudiosos” que he analizado no estuvieron preparados para redactar sus monografías con la cultura estética requerida ni la competencia idiomática necesaria; Sin embargo, todos pretendieron una aproximación a las obras y seguramente están convencidos que las conocen pero, por lo que se ha leído, es una visión superficial y plagada de conceptos errados.

¿Serán la ignorancia, las anteojerías positivistas o el estar introvertidos en su especialidad lo que impide a los americanistas percibir emotivamente las expresiones plásticas y manifestarse sobre ello? ¿Les dará vergüenza hacerlo, temerán desacreditarse con la comunidad científica o, simplemente, carecen de sensibilidad?

Por otra parte, la obra plástica amerindia, como es notorio, en su gran mayoría apunta al mensaje ideológico y no siempre fue de vital expresividad. Cuando el ente es aprisionado en una secular convención, queda desplazada su vivencia por una continuada retórica formal. Tales estereotipos ideológico-plásticos se ven a menudo en las imágenes de dioses, por ejemplo en las estatuas de Huehuetéotl, dios del Fuego, pertenecientes a varias culturas mesoamericanas, o en los monolitos de Viracocha, dios de tiwanakotas e incas. Ambos tipos de obras, son severamente estructuradas por las convenciones ideológicas y morfológicas preestablecidas. Pero, otras obras trascienden lo mítico comunicante con su poética expresada, con su hondo conmover. Allí, es donde lo amerindio transmite su Ser hasta hoy a la aprehensión del ser perceptor.

Hay trabajos que producen vibrantes emociones: retratos olmeca, maya o mochica latiendo su vitalidad; estelas de Copán, Coatlicue, morteros felínicos y "Suplicantes" del Noroeste argentino, etc. Son obras que transmiten un ir más allá de su comunicación ideológica y penetran el torrente del sentir como entidades plásticas hijas de un portentoso talento creador, similar al de cualquier sitio del planeta.

Y, ¿a nadie le conmueve semejante evidencia poética, y si les conmueve, por qué no cultivan su lenguaje y lo comunican sin caer en lo trivial y falso de "finamente o bellamente realizado"?

Libro: Los Mayas Una civilización milenaria

Editor: Nikolai Grube. *Autores:* Nikolai Grube, Karl Taube, Norman Hammond, Richard Hansen, Marta Grube, Elisabeth Wagner, Peter Harrison, Simón Martín, Federico Fahsen, Alexander Vob, Stefanie Teufel, Pierre Colas, Annegrete Hohmann-Vogrin, Mary Miller, Michael Vallo, Markus Eberl, Doris Reents-Budet, Christian Prager, James Brady, Nicholas Dunning, Marilyn Masson, Frauke Sachse, Antje Gunsenheimer, Temis Vayhinger-Scheer y Eva Egge-brecht. *Edición española. Italia 2001.*

Como se puede apreciar no faltan especialistas, cada uno con un particular conocimiento. Es una obra extraordinaria por la variedad y cantidad de información que ofrece. Pero sorprende que en un libro de semejante magnitud de contenido y diseño gráfico, la cura de los temas a tratar *no haya incluido un análisis estético!* (Lo mismo ocurrió con el catálogo ya comentado.) Su contenido son 44 artículos con la más amplia gama de estudios especializados sobre una base historiográfica y arqueológica. Muchos discursos se quedan en la superficie de una mera descripción. El libro, con tantos valores documentales, carece de la obvia consideración sobre lo estético y lo expresivo, sobre

una meditación filosófica que aporte un razonamiento ontológico, causal y fenomenológico. Los mayas dieron al mundo una de las más talentosas obras arquitectónicas, cerámicas, dibujadas y escultóricas del planeta, que incita a una profunda investigación sistemática develadora de causalidades y morfologías, *siendo tal obra uno de sus máximos valores como cultura*. Sin embargo ninguno de los numerosos autores se percató de la enorme falacia de no incluir esa crítica en el plan del libro.

Libro: El Mito de Quetzalcóatl

Enrique Florescano. *Edición:* FCE. 1995.

Es uno de los mejor logrados ensayos, mítico e histórico, sobre Quetzalcóatl, *la Serpiente Emplumada*. Posee sobre este dios un desarrollo informado, didáctico, con una teoría propia plausible, un discurso coherente y cumpliendo con lo que postula.

Al final del libro, el autor señala *la falta de un análisis comparativo* entre Mesoamérica y el Viejo Mundo. Así, emprende una investigación desde la prehistoria, mencionando a la *Diosa Madre*. Sorpresivamente, señala al "Obelisco Tello" del templo de Chavín de Huantar, de manera superficial, sin documentación apropiada y sin considerar al resto de Suramérica con sus dioses creadores y mantenedores. Finaliza, recorriendo detalladamente la Mesopotamia, Egipto y Grecia. ¿Porqué el autor no profundizó en Suramérica? Cabe sólo la constatación de siempre observada en numerosas publicaciones mexicanas: *para un estudioso mexicano Suramérica fue un mundo sin relevancia suficiente, inferior a Mesoamérica:* por lo tanto no vale la pena investigar.

Esto es triste decirlo: es el traumático y consuetudinario parecer de muchos autores mexicanos, entre quienes prima un absurdo nacionalismo excluyente, negador de otros lugares y valores amerindios.

Carta

El 27 / 12 / 2000 y el 1 / 5 / 2001 mandé la siguiente carta a la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina. Todavía no he recibido respuesta.

"Arte Precolombino: el gran ausente"

"Se supone que la Academia Nacional de Bellas Artes es una institución promotora, consagratoria y conservadora del acervo visual y musical del país. Pues bien, en la reciente edición de su anuario "Temas", consagrado esta vez al "Arte Prehispánico: Creación, Desarrollo y Persistencia", las colaboraciones publicadas no son consecuentes con los postulados de Creación y Desarrollo.

Es de lamentar que un esfuerzo editorial, con muy buena diagramación y estética, se malogre por una neblinosa planificación y una selección de textos que no responden a las temáticas prefijadas. Asombra aún más este acto fallido habida cuenta las importantes personalidades que integran la Academia y la reconocida solvencia de los colaboradores.

Los trabajos conforman un corpus ajeno a la investigación y análisis fundamental de lo historiográfico del arte, y de lo clasificatorio e interpretativo de lo estético. Son un conjunto dispar y anárquico, sin la debida cura y, por ende, no aportan una percepción concisa y definida del arte precolombino argentino. (Esto no invalida los méritos intrínsecos de algunos textos.)

Es lamentable que quienes postularon tutelar con hermenéutica y didáctica las expresiones amerindias para dejar constancia de una grandeza cultural que decidieron difundir, no diseñaran la propuesta temática general de los discursos y seleccionaran colaboradores acordes con lo que se entiende como *Crítica del Arte*, aunque se hubiera expuesto introductoramente.

La palabra "estética" se repite en todo el anuario pero nadie la define con respecto a lo amerindio, o analizando Géneros Plásticos y Estilos morfológicos.

Lo que señalo es la ausencia de prioridades y propiedades estéticas del anuario, y su análisis en profundidad. ¿Si ésto no lo propugna la Academia, quién lo hará?

Por ejemplo, hubiera sido magistral y coherente con los postulados *Creación y Desarrollo*, analizar los fundamentos cósmicos, míticos y religiosos ceremoniales; los hondos valores conceptuales y morfocreativos de múltiples diseños; las magnitudes expresivas y comunicantes de arquitecturas e ideográficos dibujos, o las armonías formales de esculturas y ceramios. También, tratar sobre su percepción cósmica de una *Geografía Sagrada*, sus *Sistemas Compositivos de genésica vigencia*, sus *Modos Estéticos* y sus *Estilos morfológicos*. De esta manera, se creaba un profundo compendio desocultador de lo esencial, del Ser plástico poético plasmado en la euritmia de tan esplendente obra.

Este hubiera sido un corpus de suma originalidad, esperable en un texto programado por la Academia, que declararía su interés por el rescate estético amerindio. Así se contribuiría con la necesaria memoria de aquella expresión cultural, pletórica de talento, misticismo y poesía, propia del Noroeste argentino y de la región Chaco-Santiagoña en el período transcurrido desde el 300 a.C. hasta el 1600 d.C.

De esta manera, se hubieran obviado algunos pensamientos y situaciones obsoletas que solo parecen fomentar idolatrías personales en vez del protagonismo del Arte Precolombino, como lo establece el título del anuario, y no dar lugar a la sospecha que el mismo es un pretexto para otros fines. Es indudable que esta selección no comunica aquellos valores raigales, de ontológica transcendencia, que todos deberíamos fomentar. ¿Por qué se titularizó una determinada temática como anuncio de una calidad teórica y luego no se cumplió? Una contradicción más a nuestro falaz acontecer cotidiano".

El resultado pone de manifiesto la falta de seriedad valorativa con que a veces se manejan temas importantes y que, a la postre, desenmascara el desinterés y falta de respeto por ellos. Esto debió resolverse con objetivo científicismo y rigor filosófico, más allá de subjetividades y amiguismos.

Así, la imagen de la colosal *Creación habida*, sus fundamentos, su *Desarrollo* y sus estéticas, todas inmanencias del arte, están ausentes de este anuario, donde sólo se han comentado, con redundancia por parte de varios colaboradores, *Persistencias de una plástica que no se ha explicitado*. Otro detalle no curado.

Esta sintética mostración del desinterés por un análisis estético de la obra plástica amerindia, la coloca en una parcial cognición puesto que, al ser considerada sólo por su descripción exterior de la forma y por su presencia histórica --temporalidad del objeto--, no se penetra en sus fundamentos y contenidos metafísicos. Tal actitud contradice la apología que muchos autores hacen de la obra, y revela el grado de superficialidad con que se la observa y comenta. Es muy injusto que esto suceda y muy preocupante que la mayoría de los "intelectuales dedicados a su estudio" no señalen semejante falencia. La obra plástica amerindia es un mundo imaginario y místico, de ahí la enorme variedad de diseños, expresiones, estéticas y plásticas. Sin embargo este hecho sigue sin incitar la propuesta de una hermenéutica.

Cuando publiqué *Estética Amerindia* en 1997 se la remití al Dr. Alberto Rex González quien, al día siguiente, me invitó a su casa. Tuvimos una larga plática sobre el arte amerindio y le manifesté que se debería convocar a un simposio, de arqueólogos e historiadores del arte, para proponer el desarrollo de estudios interdisciplinarios: históricos, filosóficos y estéticos. El Dr. González me contestó que algo similar había intentado años atrás, y que fracasó en lograr que los arqueólogos aceptaran reunirse para debatir sobre la obra como arte, y en considerar posibles estudios interdisciplinarios.

Lo obvio no investigado

La semiología será siempre polémica, por consecuencia de sus diversas interpretaciones. No así la morfología, multifacético hecho de facticidad física, creada con intención de comunicación ideológica o "visual discursiva". Sólo la morfología iconográfica, profundizando su análisis, podrá acercarnos al sentido de los diseños figurados que transmutaron en imagen aquel pensar. La morfología, configurada para explicitar pensamientos mítico-religiosos es un medio para interpretar conceptos dogmáticos, estéticos y plásticos.

Las formas visuales, figurativas o abstractas, de naturaleza significativa fueron el sistema de comunicación utilizado desde los primeros tiempos de la intelectualidad humana. Se puede demostrar que la vocación para el diseño morfológico expresando ideas, se desarrolló en Amerindia con relevante talento de contenido, hondura intelectual, formal y poética.

Hasta hoy la iconografía, cuando es orgánica --cerámica, madera, textil--, se utiliza casi con exclusividad para fechar épocas culturales. El aspecto estético, no es considerado.

Asombra la ausencia bibliográfica de análisis clasifica-

torios y de interpretaciones estéticas morfológicas, de tan obvio material de estudio. La carencia de tales investigaciones en el enorme acervo plástico amerindio, revela desinterés por adentrarse en el Ser y su inmanencia, de la causalidad ontológica de aquellos hombres, y en la facticidad óptica del ente creado. Así, no cabe duda que el actual estado investigativo es parcial y superficial, interesado principalmente en el transcurrir histórico y carente de profundidad cognocitiva. Al recorrer la enorme bibliografía uno percibe siempre el mismo discurso pragmático, preocupado sólo por lo físico, por el ropaje exterior. *¿Y lo metafísico: el yo de cada comunidad y su carácter ético, la expresión de su espíritu configurando numerosos tipos de pensamientos involucrados, de las armonías conformando morfologías estableciendo, con diseños visuales, ideologías cosmovisivas y existenciales?*

Los vastos estudios científicos desarrollados en América que incluyen la epigrafía mesoamericana, los astronómicos, los políticos, los socio-económicos, los religiosos y ceremoniales, no alcanzan para la comprensión de aquellas culturas. Los arqueólogos e historiadores parecieran estar confundiendo los medios con los fines. *El fin es el fenómeno, el ente: la obra. Los medios la historia, la antropología, la estética, la filosofía, y no al revés.*

El Dr. Alberto Rex González, en su libro "Cultura La Aguada", pág. 184, dice:

"Resumiendo: hay un aspecto de la obra de arte que es el contemplativo y valorativo de la misma. Este pertenece a la esfera de lo subjetivo y emocional. Su análisis se vincula con la estética y la filosofía del arte. El otro es la dimensión socio cultural e histórica, este es susceptible de investigación científica y debe formar parte imprescindible del estudio de una cultura cualquiera".

La intuición analítico-filosófica no trata con la certeza absoluta de la matemática ni con la experiencia empírica de la ciencia. Lo científico no se adentra en lo metafísico. En la obra plástica amerindia sus contenidos conceptuales son de naturaleza metafísica, tanto mística como estética y expresiva. De ahí la necesidad de la reflexión filosófica, de acuerdo con las configuraciones de aquellos pueblos y presionando por alejar nuestras actuales pautas culturales que, generalmente actúan como perversos preconceptos, que impiden el acercamiento al Ser de la obra y su ámbito. La percepción de la obra es un intuir, pero sólo un largo y profundo análisis, basado en un amplio espectro estético-plástico, dará comienzo a la cognición y a una aprehensión tentativa. Así, el fenómeno-obra irá desocultando su inmanencia intelectual y expresiva. Tal labor no se resuelve descriptivamente ni con una fragmentación disecadora. No es un problema anatómico es un enigma y requiere de una investigación integral: de lo físico visible y del oculto metalenguaje subsumido al cual se necesita decodificar. Los interrogantes son de calidad y cantidad enorme y de cualidades muy complejas y se deben sondear para intentar comprender aquella espiritualidad sublimada.

Sobre los conceptos prehistoria y primitivo en el desarrollo intelectual amerindio

Definición de Prehistoria por la Academia Española:

1. Período de la vida de la humanidad anterior a todo documento escrito y que solo se conoce por determinados vestigios: construcciones, instrumentos, huesos humanos o de animales, etc.

Se comprende que el concepto está referido a un antiguo período donde el hombre aún no realizaba documentos escritos. Luego, nombra los vestigios dejados por ese mundo. Curiosamente, no se destacan las obras artísticas como dibujos, pinturas o monumentos y sí construcciones, instrumentos, huesos, etc., todas de suma importancia utilitaria, pragmática y técnica pero... ¿las ideas y sus expresiones espirituales? No creo que con el etcétera los señores académicos consideraran implícita la plástica.

Sin duda, tal definición es parcial en cuanto a los vestigios y no discrimina sobre la importancia de lo enunciado. Se ignoró lo espiritual y se destacó lo material. En este sentido, la Academia opina como gran parte de los arqueólogos, historiadores y antropólogos.

¿Esta imagen positivista, dada por tantos "sapientes estudiosos", es la que se devela en los vestigios de aquellos prístinos grupos humanos? Por supuesto que no, todo lo contrario. *Aquel mundo era para aquel hombre un mundo metafísico.* La imagen que transmite la bibliografía ha sido creada por los "estudiosos" de los siglos XIX y XX. Es el mundo descubierto por la arqueología, de un pragmatismo político, dogmático y guerrero y una organización social y económica colonial. La definición de la Academia Española y de los historiadores es arbitraria al definir el comienzo de la historia por el solo hecho de haberse logrado la escritura, como si éste fuera lo único que demuestra el talento humano. Es antojadiza y carece de profundidad interpretativa al no considerar otros aspectos de la creatividad del hombre.

¿Se quiere decir que la prehistoria no tuvo historia o es ahistórica porque no se escribió? ¿El extraordinario conjunto cultural descubierto no es un documento histórico con suficientes valores intelectuales?

Amerindia es paradigma de sí misma. Cuatro culturas tuvieron sistemas de escritura con signos convencionales: zapoteca, maya, mixteca y azteca. También las altas culturas se comunicaron con obras plásticas simbólicas, señales e ideográficas.

La tradición contiene la memoria de los pueblos. Ese memorar es un camino que rescata pensamientos, hechos y costumbres. ¿Hay objetos artísticos y técnicos que transmiten ideas políticas, poéticas y científicas. Por supuesto, también son documentos históricos, son lo sucedido con aquel pensar. ¿Por el hecho de que la mayoría de los pueblos amerindios no tuvieron sistemas de escritura, los objetos significantes creados con inteligencia, estética y practicidad son ahistóricos y primitivos? Con la iconografía artística y los artefactos utilitarios se demuestra un alto grado de creatividad y sensibilidad muy lejano de lo primitivo.

Definición de Primitivo por la Academia Española:

1. Primero en su línea, o que no tiene origen de otra cosa. 2. Perteneciente o relativo a los orígenes o primeros tiempos de alguna cosa. 3. Dícese de los pueblos aborígenes o de civilización poco desarrollada, así como de los individuos que los componen, de su misma civilización o de las manifestaciones de ella. 4. Rudimentario, elemental, tosco.

Si se aplicaran dichas definiciones al nivel cultural amerindio, construido por las altas culturas hegemónicas, se podría decir que

- “*lo primero en su línea*” lo practicaron todos los creadores de ideologías, sociedades y diseños visuales.
- “*Perteneciente a los orígenes*”, es obvio.
- “*Dícese de los pueblos aborígenes*” es así pero
- “*civilización poco desarrollada*”, aplicado a varios pueblos la América antigua sería falso y se puede probar lo contrario. En cuanto a
- “*rudimentario y elemental*” fue todo lo contrario: complejo y profundo. Y por último, refiriéndose a lo
- “*tosco*” estaría fuera de lugar cuando se observa el eximio artesanado, realizado durante siglos por importantes culturas, en todos los *Géneros Plásticos*.

Por lo tanto la definición de *primitivo* no responde a lo descubierto en América: un colosal acervo de logros mítico-religiosos, económicos, sociales, astronómicos, matemáticos, artísticos, comunicantes, científicos y técnicos. En una palabra: *expresivos*, propios de una elaborada mística, una inspirada poesía y una cautivadora patencia metafísica y trascendente.

Las pautas significantes que establecen códigos de comunicación explicitan pensamientos y caracteres. Amerindia no fue menos, tal pensar es evidente. (Ver ensayo sobre los *Pensamientos Amerindios*.)

Para analizar lo estético-plástico, hay que avanzar más allá y entrar en el ámbito de la intuición y el humanismo, la fenomenología, la metafísica de la expresión y la semiología ideológica y plástica. Los prejuicios científicos en la consideración del arte impiden la percepción de lo estético. Con una evidente ignorancia sobre la necesidad de desarrollar estos estudios, se continúa con lo descriptivo e historiográfico. No hay duda que por este camino el vuelo analítico será siempre de poca altura.

La obra de culto plástica, su naturaleza y significado

La intuición configuró las morfologías como metamorfosis ideológica. También, se perciben paulatinas correcciones, cambios morfológicos que ajustan los diseños explicitando más los contenidos significantes.

Es evidente el proceso de rediseño en las culturas olmeca, chavín, nasca, tiwanakota, maya y azteca.

Más allá que los diseños fueran *chamánicos u oficiales* connotados con el dogma agrario, se evidencian modificaciones formales y compositivas, perfeccionando la imagen gráfica en cuanto a “pulir” su visualidad para lograr una mayor claridad, semiótica y expresiva, dando valor agregado a la creatividad. Se creó así un *lenguaje iconográfico estructurado en una conceptual obra de culto plástica*.

Tanto los diseños considerados sagrados como los profanos documentales, fueron trabajados plásticamente por artistas y artesanos estableciendo *Géneros Plásticos* con las características propias de cada *cultura-autor*.

Cada cultura-autor definió vocacionalmente sus Modos Estéticos, Estilos morfológicos y Técnicas.

Es de suponer que la claridad expositiva, impuesta por las castas gobernantes, fue de gran importancia generalizada en Amerindia. Esa iconografía dogmática y metonímica, se utilizó como *ofrenda-comunicación* para los dioses; con didáctica intención dirigida al pueblo; como documento social o cosmogónico y como regalo diplomático de seducción política.

Veamos entonces, el proceso creativo de la *obra de culto plástica oficial* de los gobiernos amerindios.

Es un hecho que nunca *indica* siempre *expresa plásticamente*. No *señala un hecho mítico, lo presenta: es presentación absoluta*. Se configura su contenido esencial *por única vez*. Se puede *re-diseñar*, con variaciones de diseño formal, pero no su *contenido*, pues éste no se vuelve a *re-presentar*.

Al dios no se lo *repite en su inmanencia dogmática*, se lo crea cada vez y consagra como un eternal ente. Como dios, *Es en continuo presente, por ende, imposible de concebir como re-presentación. Es siempre presentación*.

Ej: Dios humanoide-felínico de chavín en un proceso secular de explicitación morfosemiótica. / Deidad de los mantos de paracas al cual se le cambia su morfología y cromatismo pero siempre es el mismo ente. / Monolitos tiwanakotas desarrollando el diseño semiótico del dios Viracocha. / Sucesión de diseños de Coatlicue, diosa azteca de la Tierra, la Vida y la Muerte.

Se trata siempre de crear corporeidades, continuas metonimias cósmicas del Poder, con variaciones de diseño pero sin que cambie su esencia dogmática.

La obra de culto no posee *contingencias*, es un *todo*, la simbiosis de *unidades señales*, el *logos de un decir ideográfico*, donde se ha cuidado lo que se dice y cómo se dice. La obra no es una *sugerencia*, es *la verdad* y conforma una trilogía interdependiente y única: *misticismo, mensaje y poesía*.

Cuerpo, espíritu y mente son inmanencias recíprocas. En esta realidad ontológica intuita, siempre percibida, se basa la existencia humana. Pero, tal relación metafísica interdependiente ocurrió también entre *cultura-autor-artista plástico: el Ser significativo*, y el ente creado: *la obra-significado*.

Estudiando esa iconografía de manera integral, sin prejuicios ni discriminación territoriales, inicialmente se observan dos situaciones: las *semejanzas ideológicas* y las *diferencias morfológicas*.

Tales iconografías muestran afinidad con determinados *Géneros Plásticos*, vocaciones provenientes de un consenso cultural y como parte de una imposición político sobre artistas y artesanos.

Se evidencia que los estilos morfológicos, producto del accionar plástico, corresponden en primer lugar a una convención tradicional de cada cultura conjuntamente a la personalidad de los artistas. De esta manera, se arriba a la conclusión de una obra plástica producida por una normada *cultura-autor, o sea, una obra oficial* que involucra el Ser de la comunidad, su secular esencia y tradición.

La plástica amerindia conforma un acervo de verdaderas obras de arte. El sólo hecho de presentar enésimas fantasías como ideales místico-poéticos, configura una nueva *realidad*. La obra artística no es una realidad natural sino *una realidad creada*, un nuevo ente que tácitamente *esquiva la realidad*. El grado de su fantasía es proporcional al nivel de su hondura poética.

No fue una obra hija de la libertad, como hoy concebimos al arte, sino de la transmutación de dogmas en imágenes por orden dictatorial de las castas gobernantes; no interesó lo que hoy se considera la belleza, sino *lo significativo*; no privilegió el goce sino *la comunicación*.

Hoy poseemos una posibilidad más explícita, que la de aquellos hombres, para apreciar estética y plásticamente su obra, pues no portamos la enorme carga mítica conque era valorada. Al mismo tiempo, paradójicamente, el no participar de ese misticismo semiótico se dificulta su cognición.

Lo artístico o artesanal es el resultado final del diseño aprobado. Lo artístico fusiona idea, forma y expresión en una singular corporeidad.

El trabajo con la materia que aquel hombre realizó engendró la simbiosis del Ser autoral, o sea lo cultural y lo propio de ese hombre, con la expresión del ente creado: la obra. El resultado será una entidad plástica conceptual en donde lo ideológico significativo se manifiesta sagrado, místico y poético.

Lo ocurrido ha sido una metamorfosis de lo dogmático a lo plástico, del mito pensado como eterno devenir al figurado, donde *Tiempo y Mito son uno en infinita continuidad renovada, en "un eterno retorno"*. Aquellos hombres nunca preguntaron *el porqué* solo configuraron *el qué*: el mito como *respuesta religioso-cosmovisiva*.

Modos Creativos

El *Modo Creativo* se origina en el diseño junto al *Modo Estético* y se refiere a la manera utilizada para ejecutar un *Género Plástico* de acuerdo con las pautas expresivas de dos tipos: *Intelectual* y *Emotivo*.

• **Intelectual**, razonado y ejecutado con elaboración compleja de numerosos elementos componentes, referidos principalmente a lo signal e ideográfico. Como norma se plasmó en arquitectura y con tallado lítico. Las *culturas-autor* que presentan con preferencia este *Modo Creativo* fueron: olmeca, zapoteca, guerrero, teotihuacana, tolteca, huasteca, azteca, chavín, paracas, nasca, tiwanakota, inca, alamito, santamariana, averías.

• **Emotivo**, plasmado con espontaneidad ejecutiva, en general modelado con arcilla o estuco, dejando una impronta vital y muy expresiva. Las culturas que realizaron con relevancia esta modalidad fueron: tlamilco, nayarit, colima, jalisco, maya, totonaca, san Agustín, mochica, condorhuasi, aguada.

Una existencia creativa distinta

Hay un hecho de prístina evidencia que la obra plástica trasmite: *el pensar y decir de aquella Amerindia careció de objetividad*.

La percepción cosmovisiva, por parte de las altas culturas, es de una dinámica fenoménica donde toda la realidad está viva e interviene en sus respectivas existencias humanas y de *post mortem*. El hombre *siente* que esa realidad lo invade y cobija, por eso *es un estar en ella y se la considera así como es, sin cuestionamiento*, como lo interpretó sabiamente Rodolfo Kusch. Tal percepción subjetiva del nativo americano, configura una interrelación existencial donde las comunidades participan integradas al todo cósmico. Los estudios siderales y matemáticos, los conocimientos sobre plantas curativas, cirugía y metalurgia, si bien constituyen un avance empírico, se interpretaron míticamente, como causalidad de los dioses, sin ningún criterio asociativo analítico.

El animismo gnóstico de aquel hombre, cree en una realidad fluyente y mágica, la cual motorizó la capacidad creativa de los diseños morfológicos, como imagen de tal percepción, o sea, *la obra como "logos cosmovisivo"*. Los diseños no son una nueva realidad fenoménica sino *imágenes metonímicas abstractizadas* de la realidad mitificada: *son una nueva realidad creada*. Al sentirse partícipe del cosmos, el hombre actúa en consecuencia y diseña símbolos del poder incluyéndose también en ellos. Es el *Yo, su yo* siempre presente.

Estéticamente, el extraordinario logro de las creaciones plásticas amerindias reside en sus multifacéticos diseños. Es el haber transmutado las ideologías religiosas en morfologías acordes con tales pensamientos, en unívoca coherencia. Las obras plásticas, hijas de esos diseños presentan dogma, estética y expresión, o sea ideas, armonía y poesía: un todo único realizado colectivamente. El ente = obra, fusiona todas

las potencialidades de aquellas sociedades en enésimas manifestaciones ontológicas, en una continua expresión simbólica.

Ahora bien, si se logró un orden, un *cosmos*, son obras estéticas *a priori*. No obstante, se debe analizar cada *Género Plástico* para comprobar que tales configuraciones fueron compuestas de acuerdo con el criterio estético particular de cada pueblo.

Una de las primeras comprobaciones es que abundan las abstracciones formales que, al igual que toda creación abstracta, se concibieron formalmente *para intensificar el significado del concepto implicado en el fundamento y una mayor claridad del contenido*.

Las obras plásticas son un ente creado sobre normas preestablecidas, a menudo con pautas morfológicas canónicas que los estados instituyeron. Poseen originales diseños y singulares logros destinados a específicas comunicaciones ideológicas, por lo tanto, es una obra conceptual.

No se podrá lograr nunca un análisis profundo desde una exclusiva descripción. Lo que se describe está hondamente relacionado con fundamentos ideológicos y estéticos. Ambos, previamente tienen que ser investigados sobre la base de una psicología de la forma. Casi siempre se realiza este trabajo por el desatque de los elementos señales de las obras, a menudo convencionalizados. *Los estereotipos formales son ideas gráficas aceptadas*.

La estética es un orden armónico. Tal armonía provoca la percepción de la obra. La obra es una fusión indisoluble de contenido y forma. Y allí, en la ordenada dialéctica de tal fusión, se desoculta la expresión y su patencia poética.

La investigación

La investigación estética metafísica es una labor que explora y desoculta la esencia del Ser, las inmanencias de la expresión y sus características propias. Es un proceso que se inicia intuitivamente, sobre la base de una gran información iconográfica, para intentar ahondar un ámbito aún no explorado. He señalado la parcialidad de los estudios existentes y la obstinada negación de promover investigaciones interdisciplinarias.

Sobre esta base interpretativa he elaborado mi crítica sin desmerecer ninguna labor arqueológica o histórica, sino tratando de aportar lo filosófico y estético, ya que creo que son el imprescindible complemento. Aparte de los escasos documentos escritos autóctonos, con sus inferencias míticas y políticas, sólo se poseen objetos arqueológicos. Durante la enorme investigación de los últimos doscientos años, las obras plásticas han quedado fuera de una crítica sistemática de su intrínseca naturaleza.

También, será muy importante consensuar un *Glosario* que contemple conceptos apropiados para el discurso hermenéutico. Nunca habrá aproximación cognocitiva sin la debida propiedad idiomática previamente establecida. Deseo avanzar con un pensar *metafísico de la expresión plástica*, considerando *el Por Qué Ontológico*, *el Para Qué de su Finalidad* y *el Cómo Fáctico*, como

principios del hacer plástico y sus implicaciones. Se necesita ir más allá de la mera descripción o ubicación histórica para que *el Ser de los creadores despierte desde sus raíces americanas*.

Pretendo, analizar un magno hecho cultural pretérito --*el ente*-- desde varias propuestas operativas --algunas sin correlato--, que desoculten su trascendencia para la vigencia cognitiva de aquella realidad, pues

“...Ni la sociedad ni las artes específicas pueden gozarse racionalmente sin un reconocimiento de los principios metafísicos con los que están así relacionadas, pues las cosas pueden gozarse sólo en proporción a su inteligibilidad, es decir, hablando humanamente y no sólo funcionalmente.

...Pues no puede juzgarse ningún arte hasta que nosotros mismos nos colocamos en el punto de vista del artista; sólo así puede conocerse la determinación. ...De la misma manera que la intuición original surgió de la identificación del artista con el tema asignado, así la experiencia estética, la reproducción, surge de una identificación del espectador mismo con el tema presentado; la crítica repite el proceso de la creación”.

Ananda Coomaraswamy

La transformación de la naturaleza en arte

Una anécdota personal

En 1987 inicié mis escritos teóricos. Para ilustrar mi primer libro, *El Monumentalismo de Amerindia*, fui al museo de La Plata solicitando permiso para fotografiar obras precolombinas argentinas.

Pero, antes de iniciar mi labor fotográfica, el director del museo, arqueólogo él, deseó saber en qué emplearía las fotos. Le dije que eran para un libro teórico que estaba escribiendo. Preguntó que clase de teoría estaba desarrollando y le manifesté que se trataba de reflexiones sobre estética, con intenciones hermenéuticas y de sistematización pedagógica. Ingenuamente, le manifesté que pretendía hacer un análisis referente a lo ontometafísico, al Ser del autor y de las obras. No pude continuar. Me interrumpió exaltado diciéndome textualmente:

--“¡Para que va hacer eso, es una total pérdida de tiempo! ¡Toda esa temática no sirve para nada, no tiene ningún valor científico, ni arqueológico, ni histórico!”. Una señora que lo acompañaba, burlonamente, también manifestó “lo inútil del proyecto, y que ese tipo de estudios a nadie se le ocurriría hacerlo”. Les dije que no quería hacer una investigación científica sino filosófica. Ella rió despectiva y él se encabritó aún más y dijo con timbre de relincho:

--“¡Esa clase de libros carecen de seriedad, son pura fantasía!”.

Entonces, tragando saliva, viendo como tácitamente descalificaba veinticinco siglos de pensamiento filosófico occidental y evaluando tan absurda opinión, renuncié a la discusión preguntándole:

--¿Puedo ir a sacar las fotos? Me contestó condescendiente:

--Bueno vaya, pero le reitero que está perdiendo el tiempo!

Le di las gracias y me fuí. Así, *con tan espléndida comprensión, solidaridad y buenos augurios*, continué mis recién iniciadas investigaciones teóricas precolombinas. Desde ese primer contacto comencé a sospechar que la sensatez humanista de los “estudiosos de Amerindia” era escasa y que su sensibilidad, nula. Hoy, la bibliografía continua demostrándolo!

En esa oportunidad hice *de tripa corazón*. De regreso me dije: *“Espero poder demostrar que gran parte del material arqueológico, que es obra de culto, se fundamentó con pensamientos mágico-simbólicos y que apuntaron a propiciar lo agrario, por lo tanto, tal situación amerita un análisis filosófico. Poder demostrar que la casi totalidad de lo descubierto pertenece a géneros plásticos previamente diseñados, lo cual hace necesario un análisis estético y expresivo. De esta manera, lo filosófico y estético complementando lo histórico y antropológico se manifestaran como un todo cognitivo.”*

C. S.

El punto de partida

Debe recordarse que no hay nada más difícil de planear, de éxito más dudoso o más peligroso de manejar, que la creación de un nuevo sistema. Ya que el iniciador tiene la enemistad de todos los que pueden tener provecho con la preservación de la vieja institución, y defensores muy tibios en aquellos que obtendrían ganancias por el nuevo sistema. Y debe ser notado que no hay asunto en mano más delicado, o más peligroso de conducir, ni más dudoso su triunfo, que ser líder en la introducción de los cambios.

Nicolás Maquiavelo El Príncipe

Más allá de mi vocación escultórica y de los estudios filosóficos y estéticos generales de mi formación humanista, mi *punto de partida* para la clasificación e interpretación de la obra plástica precolombina, se realizó sobre la base de numerosos viajes y estudios previos preparatorios.

Reconozco siete autores que han influido en mi pensar: Platón, Kant, Worringer, Cassirer, Eliade, Gadamer y Panofsky. Los dos últimos fueron decisivos para mí: Gadamer por su Hermenéutica y Panofsky por su Tesis iconográfica.

Al razonar esta Tesis me percaté que su aplicación en la obra amerindia no podía realizarse ortodoxamente. Dada esta circunstancia no pude sostener taxativamente la propuesta de Panofsky puesto que su sistema se compone de tres instancias de análisis y una de ellas no se puede aplicar en Amerindia.

El primer punto dice: “*Descripción preiconográfica, o sea, historia de las morfologías y su expresión, con sus condiciones históricas y tradicionales*”.

Este criterio me pareció factible de aplicar en la obra plástica amerindia, ya que la arqueología y la historia establecen condiciones básicas que he llamado en mi Tesis *Descripción Iconográfica*. Entonces, para iniciar el análisis descriptivo establecí los *Principios Fundamentales: el Por Qué, el Para Qué y el Cómo*; de acuerdo con una *Clasificación Iconográfica* que involucra *Géneros Plásticos, Materiales y Técnicas*, y una *Teoría Morfoespacial* con *Modos Estéticos y Estilos morfológicos*.

Pasemos ahora al segundo punto de la Tesis de Panofsky: “*Análisis iconográfico, basado en los conocimientos de las fuentes literarias*”. Como se comprenderá esta pauta es imposible de aplicar debido a la ausencia de documentos escritos anteriores a los mayas, los aztecas y los incas.

Por último, el tercer punto: “*Interpretación iconológica. Intuición sintética para interpretar símbolos en general. Sobre las maneras en que, las tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos*”.

En principio, tal propuesta se puede aplicar a las obras amerindias, pero el análisis de Panofsky se concentra en lo semiológico significativo. Yo había iniciado mis investigaciones desde un punto de vista estético, por lo tanto pensé que debía enfatizar sobre lo morfológico y referirlo a la evidente coherencia entre *idea, forma y expresión*, o sea *entre mitología, semiología morfológica comunicante y crítica del trabajo plástico* de cada *cultura-autor*. De esta manera, adapté el basamento inicial de la Tesis de Erwin Panofsky en función de mi análisis.

Hasta la fecha, he podido demostrar que las ideologías dogmáticas de las culturas hegemónicas amerindias gestaron *diseños morfológicos --pensamientos visuales--* con diversas estéticas, que aplicaron en los *Géneros Plásticos*. Cada una de las obras artísticas creadas, determina una metafísica *expresivo-místico-poética*, o sea la inmanencia ontológica autoral plasmada en el *ente = obra*. La conclusión final es que la obra de culto plástica precolombina es *siempre conceptual*, con una notable carga significativa plásticamente expresiva, inclusive para un signo glífico convencional.

Sobre tal evidencia que las obras explicitan, fui configurando una hermenéutica, sistemática y pedagógica, con una *Estructura Analítica* compuesta por una *tetralogía cognoscitiva*.

1. *Análisis ontológico: el Ser.*
2. *Análisis óntico: el Ente.*
3. *Teoría morfoespacial.*
4. *Interpretación iconológica. Semiología ideológica y estética.*

La Estética Sistemática es una exégesis de la sublimidad y su permanencia en el tiempo.

Estos ensayos aspiran a desocultar tal sublimidad.

Durante más de una década, dicté a nivel de grado, la sistematización pedagógica de la Tesis Hermenéutica en mi Cátedra *Diseño y Arte Precolombino* de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires con resultados óptimos. En 2002 y 2004, a nivel de postgrado, la dicté en la Universidad Autónoma de Barcelona.

La Tesis Hermenéutica que he desarrollado, prueba la variedad de consideraciones investigativas necesarias para un análisis integral de la obra plástica, que los americanistas ignoran, o no quieren considerar.

TESIS HERMENÉUTICA DE LA ICONOGRAFÍA PRECOLOMBINA

Propuesta para una Estética Sistemática de la obra plástica

Principios ontológicos

La **estética** amerindia se originó en el diseño, con un pensamiento visual que estableció sus *Modos Estéticos*, sus *Estilos morfológicos* y composiciones espaciales.

Lo **artístico** nació de lo fáctico, o sea con la manipulación de la materia, quedando así develado, en la expresión de los *Géneros Plásticos*, el Ser del autor plasmado en el ente.

La **estética y lo artístico** fundamentan y determinan la Teoría Hermenéutica.

Principios operativos

Establecer, una *hermenéutica estética general sistemática*, iconográfica clasificatoria e iconológica interpretativa, partiendo de una cronología histórica y utilizando un análisis filosófico: ontológico y metafísico de la expresión.

La complejidad ideológica y fáctica de las obras plásticas amerindias, establecen de por sí la necesidad de una serie de análisis teóricos explicativos, para la comprensión de tal iconografía.

Es **incomprensible**, que semejante acervo configurado con siete *Géneros Plásticos* y una enorme creatividad, no haya despertado todavía en los americanistas el interés por analizar, de manera integral y sistemática, sus propiedades inherentes: los fundamentos e ideas gestoras, los diseños morfológicos y las expresiones o sublimaciones poéticas mancomunados.

Tales obras necesitan de una profunda reflexión filosófica: clasificatoria y crítica. Deberá desarrollarse una vasta estructura hermenéutica que contemple la circunstancia del lugar, la historia artística, estética, plástica y ética de las altas y medias culturas de Norte, Meso, Centro y Suramérica.

Cuando digo lo ético me refiero que se observa una mayoritaria coherencia entre idea, diseño y morfología.

Para analizar tal sincronismo se procede partiendo del estudio del hecho, la obra plástica, continua hacia atrás con el análisis del diseño y, por medio de éste, se intenta desocultar la idea.

Es un largo proceso que requiere un amplio conocimiento morfológico y de psicología de la forma, tanto universal como precolombino, de deducción asociativa y gran paciencia. Es un trabajo dificultoso y en tinieblas donde, en muchos casos, he seguido la metodología que Artur Conan Doyle comunica a través de su detective Sherlock Holmes. Pero, a diferencia de éste, a mí me ha llevado años convencerme de alguna conclusión.

La tesis analizará los siguientes temas:

ESTRUCTURA ANALÍTICA SISTEMÁTICA

- **Glosario Estético Amerindio**
- **Conceptos fundamentales de la creación plástica**
- **Historia de la iconografía amerindia**
 - *Culturas hegemónicas.*
 - *Pensamientos involucrados.*
 - *Vocaciones plásticas. Maneras realizativas.*

Análisis ontológico. El Ser

1. Principios fundamentales.

- El Por Qué: la Expresión.
- El Para Qué: la Finalidad.
- El Cómo: la Facticidad.

Análisis óntico. El Ente.

2. Clasificación iconográfica Descripción.

- Géneros Plásticos. · Sub Géneros.
- Materiales. · Técnicas.

3. Teoría morfoespacial

- Geometría Sagrada. · Espacialidad.
- Modos Estéticos.
- Estilos morfológicos.

4. Interpretación iconológica

Semiología ideológica y estética.

- Ideología generativa de los diseños.
Concepción y Tema.
- Análisis semiológico, signal e ideográfico.
- Crítica estética.

▪ Glosario Estético Amerindio

Frente a la situación, avalada por la actual bibliografía, de carencia de conceptos estéticos amerindios y, por ende, de la utilización de términos para su análisis crítico, este *Glosario* presenta, por primera vez, una propuesta para un lenguaje coherente.

Se hace necesario la revisión de términos respecto a nuevos conceptos, y la creación de algunos neologismos apropiados para los nuevos análisis.

El *Glosario* pretende establecer una justa propiedad conceptual de las palabras en castellano para su correspondiente uso iconográfico.

▪ Conceptos fundamentales de la creación plástica

A poco de observar una obra plástica amerindia surgen, entre muchos otros, los siguientes interrogantes:

¿Quién la hizo y cuándo; por qué, para qué y cómo?

¿Cuál fue su concepción ideológica y fáctica, y cómo está configurada?

¿Qué significancia, semiótico-comunicante y plástico-expresiva contiene?

La primera pregunta atiende a la autoría y su intencionalidad; la segunda a las ideas creadoras y ejecutoras; y la tercera a su significado ideográfico, y a su Género Plástico, su Modo Estético y su Estilo morfológico.

Se podrá responder a estas preguntas si se analizan los tres siguientes temarios.

1. La cultura, tiempo y existencialidad del pueblo autor: descripción de la obra.

La *cultura-autor*, su cronología e historia.

2. El pensamiento ideológico y su fundamento metafísico: interpretación ideológica.

Es importante partir desde la concepción ideológica de toda iconografía, ya que ella existe debido a la volición y ejecución de un ideario. También, la obra impacta por su expresión plástica y se intuye su carácter simbólico y significativo.

3. El pensamiento visual, su diseño, estética y facticidad: interpretación estética.

Se percibe que la obra ha sido realizada, de acuerdo con un pensamiento proyectual genitor que ha transmutado el fundamento ideológico en un diseño morfológico. Tal diseño ha sido plasmado en un *Género Plástico*, de acuerdo con un *Modo Estético: Intimista o Monumental, un Estilo morfológico, un Material y una Técnica*. Además, se observa que la obra plástica se ha configurado con un sistema compositivo morfoproporcional que la contiene.

Las tres investigaciones *sine qua non*, develarán y establecerán sus características históricas, estéticas y plástico-expresivas.

En general, la bibliografía sólo posee comentarios históricos y descriptivos, pero nunca el análisis estético que tendría que completar el estudio particularizado de las obras. Comunmente, sólo se atiende a lo formal exterior: se subdividen las obras en fragmentos y se hacen estadísticas e inventarios de sus partes. Tal criterio atiende una mínima parte del fenómeno, dado que es lo único que se hace para conocer la iconografía. Lo lamentable de este "análisis" iconográfico es que parte de un presupuesto falaz: no se puede utilizar el método científico para aprehender lo estético morfológico y su expresión e inmanencia místico-poética. Describir no es conocer, es sólo percibir su apariencia externa.

Ahora bien, la bibliografía también evidencia, que los temas propios de la naturaleza humana y filosóficos no son de interés para los científicos; únicamente se afanan por las fechas, lo socio-económico y el devenir político. No niego que son muy importantes, pero no contemplan todos los aspectos físicos, y mucho menos metafísicos del fenómeno artístico. Con este cerrado criterio que ha durado todo el siglo XX, será muy difícil que los "estudiosos" acepten propuestas interdisciplinarias con diferentes abordajes.

Es indudable que la ciencia no puede dar respuestas a las cuestiones estéticas pero eso no es motivo para que se le niegue a la filosofía su participación en los estudios de la obra plástica amerindia.

(Por numerosas opiniones de la inmensa bibliografía tengo mis dudas de que se las considere obras plásticas. El reiterado sustantivo "artefacto", sin discriminar si lo es o no, da pie a mis dudas. Aunque, debo reconocer que a la Venus de Milo, escultura descubierta arqueológicamente, nunca he leído que la consideren un "artefacto".)

Hay dos caminos que recorrer sobre lo iconográfico: lo histórico, ideológico y comunicante, y cómo se expresó estética y plásticamente. Contenido y forma son uno indisoluble, por lo tanto lo fáctico se puede teorizar en ambas direcciones. Las preguntas básicas son:

- * ¿Qué fundamentos ideológicos generaron las obras?
- * ¿Qué contenidos estéticos y plásticos poseen?

Mientras el estudio del arte no se realice interdisciplinariamente, entre historia, antropología, filosofía y estética los análisis del acervo amerindio serán parciales, y no develarán su inmanencia: el enigma de aquel hombre, el ente plástico y la metafísica de su expresión.

ESTRUCTURA ANALÍTICA SISTEMÁTICA

Desarrollo

HISTORIA DE LA ICONOGRAFÍA AMERINDIA

* Culturas hegemónicas. Postulados

- Se **considerarán** aquellas culturas que dominaron, desde el *Período Formativo* hasta la conquista, política y culturalmente distintas épocas en determinados lugares.
- Se **establecerá** la originalidad y relevancia creativa de los diseños morfológicos aplicados en los *Géneros Plásticos*.
- Se **analizará** detalladamente la tipología de los *Pensamientos involucrados*, gestores de los diseños configurantes y las obras plásticas.
- Se **señalarán** las vocaciones plásticas relevantes habidas en cada *cultura-autor*.
- Se **observarán** las tres *maneras realizativas* de las obras plásticas:
 - como *proyección eidética*;
 - como *obra de visión* de un estado psíquico alterado, o sea bajo efectos de una droga como en general se muestran las obras *chamánicas*;
 - como *diseño establecido y convencional* de un gobierno, o sea, una *obra oficial*.
- Se **mostrarán y profundizarán** las críticas estéticas, de obras paradigmáticas, de las principales altas y medias culturas, de Norte, Meso, Centro y Suramérica.

ESTÉTICA DE LA ICONOGRAFÍA AMERINDIA

1. Principios fundamentales

- * **El Por qué.** Fase ontológica: *Expresión*.
Volición del Ser. Necesidad comunicante.
Inmanencia expresivo-poética.
- * **El Para qué.** Fase sagrada / profana: *Finalidad*.
Mítica. Mágica. Ritual. Funeraria.
Cósmica. Signal. Ideográfica.
Cosmogónica. Astronómica. Astrológica. Profana.
- * **El Cómo.** Fase realizativa: *Facticidad*.
Estética.
Material. Técnica.
Concepción. Pensamiento visual: Diseño
y comunicación.

Géneros Plásticos: *Arquitectura - Urbanismo.*

Geografía Sagrada. Sistemas constructivos.

Escultura. Cerámica. Dibujo. Pintura.

Textilería. Orfebrería.

Modos Estéticos:

Monumental. Intimista. Híbrido.

Estilos primarios:

Figurativo: Naturalista o Idealista.

Abstracto: Figurativo o Geométrico. Concreto.

Estilos coparticipantes:

Purista. Barroco. Híbrido.

Expresionista. Superrealista.

Geometría Sagrada:

Morfoproporcionalidad. Sistemas Compositivos.

Materiales Técnicas

2. Clasificación iconográfica: Descripción

Géneros Plásticos. Sub Géneros
Materiales. Técnicas.

Clasificaciones:

Arquitectura - Urbanismo - Geografía Sagrada
Tipos de urbanismos, de obras, constructivos

Sub Géneros: Religioso-ceremonial. Civil.
Astronómico. Militar.
Arquitectura-escultórica.

Cerámica

Sub Géneros: Vasijas. Vasijas escultóricas.
Urnas. Pipas.

Dibujo

Sub Géneros: sobre: calabaza, cerámica,
códice, cuero, hueso, metal,
papel, rupestre, tela.

Escultura

Sub Géneros: Incisión. Relieve. Tridimensión.

Orfebrería

Sub Géneros: Relieve. Tridimensión.

Pintura

Sub Géneros: sobre: cerámica, mural,
plumaria, rupestre, textil.

Textilería

Sub Géneros: Indumentaria. Ornamental.

Materiales: algodón, arcilla, barro, bronce, cerda,
cobre, estuco, geodas, lana, madera,
oro, piedra, pigmentos, vegetales,
minerales, plata, plumas, tintas.

Técnicas: anudado, bordado, bruñido, dibujado,
coloreado, esgrafiado, ensamblado,
enrollado, estampado, fresco, filigranado,
fundición, frotado, incisión, lapidario,
martillado, modelado, moldeado,
pastillaje, pintado, pirograbado, pulido,
repujado, soldado, sopleteado, tallado,
tejido, tela, gasa, reps, teñido.

3. Teoría morfoespacial

Geometría Sagrada. Morfoproporcionalidad:
Sistemas compositivos.

La Espacialidad: *Forma-Espacio Plástico.*

Modos Estéticos: *Ideología modal.*

Teoría de los Estilos morfológicos.
Coparticipación expresiva de Estilos.

4. Interpretación iconológica

· **Ideología generativa de los diseños.**

Concepción y Tema. Se refiere al análisis de las *ideas temáticas* con que se concibieron los diseños para los *Géneros Plásticos*.

Mítico-religiosa. Es toda iconografía concebida como obra de culto, deidad u ofrenda.

Política. Que comunica actos de gobierno, fechas conmemorativas de ascensos al trono, guerras, triunfos, muertes, etc.

Agraria. Se refiere a símbolos metonímicos plásticos propiciatorios de buenas cosechas.

Cósmica. Es toda iconografía que alude o simboliza fenómenos cósmicos.

Signal-semiótica. Es toda imagen cuyo diseño se ha concebido como signo significativo.

Ideográfica. Es toda iconografía que relata un hecho y/o presenta una imagen simbólica comunicante.

Cosmogónica. Es toda iconografía que relata la creación del mundo y/o su estructura.

Astronómica. Es toda obra realizada para la observación o registro de sucesos siderales.

Matemática. Son diseños numerales, geométricos y cálculos astronómicos --calendarios-- o contables.

Estético-plástica. Es la armonía fáctica: morfoespacial, compositiva, cromática y expresiva, de una iconografía.

· **Análisis semiológico.** *Contenidos ideológicos comunicantes.*

· **Crítica estética.** *Interpretación semiológica.*

▪ Análisis semiológico

Significado signal, ideográfico y escrito.

Contenidos, ideológico y estético.

Muy pocas dudas caben de que gran parte de las imágenes, realistas unas veces y fantásticas otras, que por centenares aparecen reproducidas en la iconografía de las culturas andinas poseen un indudable carácter significativo, como signos cuyo mensaje era inteligible para sus creadores y receptores. Esto hace entonces posible que podamos imaginar la existencia de una futura semiología iconográfica precolombina cuyos datos primarios habrá que comenzar por sistematizar, cultura por cultura, a fin de poder captar en algún momento las relaciones estructurales básicas que permitan aproximarnos de alguna manera a su interpretación.

Alberto Rex González

**Arte, estructura y arqueología
Nueva Visión Buenos Aires 1974**

Significado signal, ideográfico y escrito

Como se aprecia el Dr. González percibía, desde hace unas tres décadas, como debería ser en principio la investigación iconográfica, separándose así del rutinario y cerrado criterio de sus colegas arqueólogos. Su opinión respecto a: “*que podamos imaginar la existencia de una buena semiología iconográfica precolombina cuyos datos primarios habrá que comenzar por sistematizar,... a fin de poder captar... las relaciones estructurales básicas que permitan aproximarnos... a su interpretación*”, constituyen un sabio y profético pensamiento que, aún hoy, salvo el que escribe, nadie ha intentado sistematizar.

Lo que el Dr. González proponía era un análisis iconográfico que, lógicamente, debe desarrollarse de manera *descriptiva* pero también *interpretativa*. Dicho estudio necesita *a priori* establecer una *hermenéutica general* que considere los distintos aspectos a investigar. También, debe arribar al justo equilibrio consensuado del criterio *histórico y semiológico* con el *filosófico y estético*. Sin la colaboración investigativa de ambas disciplinas cualquier estudio que se haga será incompleto y superficial.

Considero el *análisis semiológico una herramienta teórico-sistemática cognitiva*. Es un estudio descriptivo e interpretativo del significado de los signos, ideografías e íconos, que conforman obras plásticas simbólicas de comunicación ideológica. También trata del análisis de los elementos enfatizados en las obras, como ser las manifestaciones físicas y psíquicas; del movimiento o estatismo, de los personajes interpretados; de la morfología, espacialidad y expresividad de la materia utilizada plásticamente.

El análisis semiológico se divide en dos temáticas participantes: *los contenidos ideológicos*, inherentes al diseño morfológico comunicante, y *los contenidos estéticos*, propios del *Género Plástico* empleado y su morfoespacialidad. Ambos contenidos, conforman una *unívoca presencia* en toda obra plástica.

En Amerindia, los contenidos poseen especial tratamiento, ya que una enorme cantidad de realizaciones privilegian la conceptualidad de las imágenes y su estructuración compositiva. Esto se debió a la pauta, expuesta en la plástica de culto, de una comunicación

dogmática y de sistemas compositivos y matemáticos subsumidos, pertenecientes a una *Geometría Sagrada* de connotación cósmica.

Los contenidos *ideológico* y *estético* en Amerindia son manifestación metafísica de cada cultura y sus autores.

Lo *ideológico* estuvo connotado con lo *cósmico* y la metafísica emergente de lo *mitológico* y *religioso*.

Lo *estético* se manifestó desde una metafísica *místico-poética-expresiva* relacionada con lo *morfoespacial* y el *tratamiento plástico de la materia*.

Contenidos ideológicos

Los signos e ideografías comunican simbólicamente los fundamentos ideológicos enunciados, por ende, algunos poseen morfologías de evidente connotación con dichos fundamentos. Ahora bien, tanto signos como ideografías, están relacionados con los *tropos* en sentido figurado, o sea *la metáfora*, *la metonimia* y *la sinécdoque*. En Amerindia la *metonimia*, como símbolo de causalidad, es la más utilizada.

• **Metáfora:** es un tropo *analógico*, modifica el sentido de un concepto por uno figurado.

• **Metonimia:** es un tropo *causal*, designa algo con el nombre de otro, el efecto por la causa o viceversa: *el signo por la cosa significada*.

• **Sinécdoque:** es un tropo que altera el significado, es decir, *la parte por el todo*, o designa una cosa por la materia que está formada.

Contenido estético

El *contenido estético* se puede clasificar, dentro de un amplio espectro morfológico, de acuerdo con *tres tipos de expresión* que el autor plasma:

• **Expresión temática.** Trata de las características enfáticas, físicas y psicológicas, de distintos tipos de personajes.

• **Expresión morfológica y espacial.** Trata de su forma, espacialidad y proporcionalidad mediante un sistema canónico compositivo.

• **Expresión de la materia plástica.** Trata de las características del material empleado, de su metafísico *decir inmanente*, desocultado por el talento ejecutivo --plástico-- del autor. Verbigracia:

Petricidad: expresión lírica y de su tallado.

Vitalidad: expresión de la arcilla o estuco y de su modelado; expresión de la línea y su valoración; expresión del color y sus tonalidades.

Fulgencia: expresión del oro.

***... Y si en error me prueban que he caído
yo no habré escrito y nadie habrá amado.***

Shakespeare Soneto CXVI

GLOSARIO ESTÉTICO AMERINDIO

Propuesta de conceptos hermenéuticos

De acuerdo con la bibliografía se carece de una terminología estética, y entre los americanistas se evidencia no tener interés en establecerla. Tampoco demuestran que los conceptos que utilizan, de acuerdo con las obras plásticas en cuestión, son los apropiados y los términos empleados los correctos para un decir con propiedad. Este glosario se apoya en la necesidad de una singular creación de conceptos estéticos y explicita el deseo de establecer términos que designen, con propiedad, hechos y situaciones morfoespaciales y plásticas propias de Amerindia. Propone que la validez de una hermenéutica estética amerindia con un glosario propio está fundamentada, obviamente, por la colosal iconografía realizada y sus particulares morfologías.

Una propuesta abierta a consensuar

Realizar un glosario estético que implique la revisión de dos aspectos conexos:

- * falacias conceptuales del léxico existente en la bibliografía;
- * y cómo se conciben los términos en esta hermenéutica, sobre la obra plástica amerindia, sus ideologías y diseños morfológicos.

Postulados

- 1. Hablar** con propiedad, con la mayor exactitud idiomática, con un léxico destinado a una correcta descripción iconográfica, y una crítica analítica iconológica interpretativa, estética y filosófica.
- 2. Aportar** un lenguaje coherente y una sistematización clasificatoria descriptiva e interpretativa.
- 3. Reconceptualizar** términos mal utilizados sobre obras plásticas amerindias.
- 4. Explicar** términos propios de la hermenéutica para el desarrollo de un análisis crítico, teniendo en cuenta su ontometafísica morfológica, plástica y expresiva.

Conclusión

Si no se posee un lenguaje apropiado no puede haber aprehensión, cognición y hermenéutica.