

Problemas en la investigación e interpretación del arte indígena de América

Alessia Frassani *

El presente número de la *Revista Kaypunku* nació con la idea de cuestionar la categoría de «arte antiguo» de América desde la perspectiva historiográfica. La mayoría de los ensayos que aquí se presentan abordan esta pregunta abarcando temas desde las épocas más remotas hasta la actualidad, pero al mismo tiempo apuntan a reflexiones más específicas acerca de los problemas teóricos que enfrentan los investigadores a la hora de interpretar los objetos pertenecientes a culturas arqueológicas o etnográficas americanas. El problema de la interpretación se refiere a cómo el investigador explica intelectual y coherentemente un fenómeno en principio ajeno. La interpretación pone al investigador en un diálogo con el objeto a interpretar.

La lectura de los ensayos que se propone a continuación, como se evidencia del índice mismo, empieza con dos propuestas de amplia reflexión teórica. Primero, Bovisio reconsidera los trabajos de George Kubler en relación a los estudios antropológicos e histórico-artísticos de sus contemporáneos norteamericanos y europeos. Luego, Gomes propone nuevas vertientes para la aproximación al arte indígena americano a partir de su investigación en las culturas arqueológicas de bajo Río Amazonas. En ambos casos, se propone un alejamiento del modelo prevalente en el estudio del arte precolombino que privilegia la tradición iconográfica derivada de Panofsky. Bovisio resalta la importancia de la «vida de las formas» (estilos, soluciones formales) independientemente de su significado y coyunturas culturales. Técnicas y estilos se conforman como una cadena de soluciones

* Universidad de Leiden. alessiaf@ymail.com

a problemas formales e intelectuales enfrentados por los artistas, de una manera paralela a las circunstancias o accidentes históricos. Lejos de ser una mera descontextualización de los objetos, se quiere resaltar la *agency* de estos. A pesar de que Kubler nunca usó el término de agencia, utilizado ampliamente en las ciencias sociales a partir de Giddens (1995), Gell (2016) y más recientemente Latour (2008), el estudioso norteamericano muestra en sus reflexiones teóricas ciertas similitudes con ideas posmodernas acerca de redes, actores, estructura social y reflexividad, como nota Bovisio. En otras palabras, intervenir en un contexto dado no es calidad exclusiva del ser humano, sino que cada sujeto vive en una situación de interdependencia con los demás objetos, personas e ideas que lo rodean.

Me parece que tales sugerencias se aplican de manera iluminante al caso discutido por Guernsey en su estudio acerca de los llamados «barrigones», esculturas en piedra de grandes dimensiones que empezaron a acompañar una tradición monumental establecida en los centros ceremoniales del piedemonte Pacífico mesoamericano a finales del Formativo. Mientras las formas y estilos de la tradición más consolidada se enmarcan dentro del horizonte Olmeca y Maya de las tierras bajas del Golfo de México, los barrigones derivan de una tradición local de contexto doméstico, que mantuvo sus características formales y estilísticas hasta cuando fue incorporada a los rituales públicos, supuestamente controlados por la elite. Este me parece un claro caso de cómo diferentes estilos y propuestas formales cohabitaron en un mismo contexto manteniendo visible su filiación y origen distintos. ¿En qué manera las formas de bulto que evidencian unos pocos, pero claros elementos estilísticos, como los rasgos hinchados, siguieron su trayectoria y desarrollo al momento de enfrentarse a la tradición dominante de bajorrelieve con una iconografía más bien compleja de ascendencia Maya-Olmeca?

Guernsey no se adentra en la interpretación iconográfica de los barrigones, aunque sugiere un culto a los ancestros que pudo haberse transmitido de un contexto familiar o de clan a uno de carácter más

abiertamente público, probablemente con implicaciones político-ideológicas más amplias. Existe entonces cierta tensión entre interpretaciones que buscan explicaciones en el contenido de la obra y otras que tratan de construir un discurso a partir de la obra en sí y sus características técnicas y formales. Warburg, en el fragmento que se reproduce, toma una posición clara en contra de lo que define como «la veneración del hecho corpóreo como demostración de cualidades mentales». El impulso hacia la interpretación como explicación de significados recónditos detrás de la imagen u objeto que el investigador se apresta a decodificar y traducir en discurso verbal tiene una larga tradición en la disciplina de la historia del arte y en los estudios relativos a las culturas arqueológicas americanas.

La misma contraposición se da entre los primeros dos ensayos de nuestra revista, de carácter teórico e historiográfico, y los dos estudios de caso propuestos por Bortoluzzi y Martínez y La Chioma. Al aproximarse al arte chavín y moche, los autores acuden a la semiótica, disciplina que en el campo histórico-artístico está indudablemente asociada al método iconográfico establecido por Panofsky. Frente a una evidente falta de datos, debido a que las piezas estudiadas carecen de contexto arqueológico, los autores tratan de reconstruir una gramática o lógica de narrativas chavín y moche a partir de elementos mínimos, llamados mitemas en el ensayo de Bortoluzzi y Martínez. Los mismos autores hablan del mito como escritura primaria, un *canovaccio*, o palimpsesto, sobre el cual futuras interpretaciones se entrelazan. La forma de hélice que ellos proponen permite visualizar la interdependencia entre las sucesivas interpretaciones del mito surgidas desde adentro de la tradición misma y las dadas por los investigadores. Este enfoque tiene eco en el estudio y crítica museológica de Melo de Souza. La plumaria brasileña fue objeto de una exposición nacional e internacional en los años 80 y su valor material, antropológico e histórico fue debatido por artistas, curadores, investigadores según diferentes exigencias acerca de lo que constituye arte y patrimonio en un contexto público. Melo de Souza, entonces, desarticula el mito alrededor del arte plumario brasileño. A mi manera de ver, las plumas, la cerámica y la lítica americana, o sea el arte

chavín, moche, tupinamba o del Bajo Amazonas, podrían todas entenderse como elementos que «aunque presenten características humanas y de animales no fueron pensados como representaciones estáticas de seres híbridos, sino como la materialización del movimiento o de la transmutación de estados» (Gomes, 2019, p. 82). Lo que sugiere la autora, creo, es que la materialidad de la obra y la manera en que fue manipulada a la hora de crear el objeto llevan en sí los rasgos de su producción; en otras palabras, el objeto no es inerte, sino que media entre su presencia y lo que representa, su creador y el contexto de creación y fruición.

Mientras los estudiosos del arte antiguo americano frecuentemente deben enfrentarse a la falta de fuentes históricas escritas que apoyen la interpretación de los objetos, imágenes e iconografía, hay que recordar que la falta de dichos anhelados referentes es un aspecto intrínseco a la producción cultural indígena americana. No es solo la consecuencia de un accidente histórico, sino que las formas e imágenes del arte precolombino nunca tuvieron una contraparte escrita y discursiva cuya función fuese la de explicar el contenido, significado, desarrollo o trayectoria de las obras. Fue recién en la colonia que se empezaron a escribir las historias e interpretaciones acerca de la cultura y arte de los pueblos indígenas. Desde la dinámica colonialista, se relega a objeto la cultura indígena mientras que el discurso verbal y escrito se impone como la única autoritaria herramienta interpretativa.

Es aquí que cobra importancia el concepto de *Pathosformel* que Warburg definió como una fórmula emotiva que trasciende los tiempos, para superar la dicotomía objeto/interpretación. Resulta interesante notar como la eficacia de ciertas soluciones formales, capaces de capturar la imaginación a través de distantes y distintas generaciones es discutida de manera explícita en los ensayos de Castro Sajami, Severi y Rojas-Sotelo al tratar la obra de artistas modernos y contemporáneos. Como indican los autores, para estos artistas las referencias al arte antiguo, indígena o popular del continente americano nunca son de naturaleza anecdótica, sino

más bien surgen de una reflexión acerca de la fusión de forma, técnica y material que se encuentra en el arte indígena.

Estas consideraciones me llevan al último punto que quiero desarrollar como conclusión de la lectura y recorrido por los ensayos propuestos en este número de la *Revista Kaypunku*. Las ideas de Warburg acerca de la constante reinención de la cultura pagana a lo largo de la historia europea pueden aplicarse al mundo indígena americano. ¿Cuál es la constante en nuestro caso? En culturas que no conocen tradición escrita, ¿cómo se crea una tradición? En su inconcluso proyecto, el *Atlas Mnemosyne* (2010), el estudioso alemán se propuso reconstruir los caminos de la historia del arte a través de combinaciones puramente visuales de paneles con fotografías, reproducciones y más material gráfico desde la antigüedad hasta el presente. A manera de experimento se presenta una serie de láminas parte de la obra inédita de Manuel Martínez Gracida sobre historia y culturas de Oaxaca, producida a comienzo del siglo XX. Los cuadros proponen combinaciones entre diferentes imágenes del corpus y otras ajenas a este como un trabajo interpretativo y sugerente acerca de temas relativos a las culturas indígenas oaxaqueñas, mexicanas y americanas. Se puede efectivamente pensar que en el caso americano, el «atlas de la memoria» no es tanto una contrapropuesta para el desarrollo de los estudios histórico-artísticos en oposición al paradigma historicista o panofskiano, sino más bien es la dinámica principal de la formación y propagación de las imágenes, en un contexto donde no hay tradición escrita. El contrapunteo a estas mismas formas e imágenes, en conclusión, lo ofrecen los estudiosos, cuya discursividad verbal, sin embargo, no debe solamente explicar, sino puede tomar un giro autorreflexivo volcado tanto a explorar nuevos mundos cuanto a cuestionar sus propias posturas intelectuales.

Referencias

Gomes, D. M. (2019). La comprensión de otros mundos: teoría y método para analizar imágenes amerindias. *Revista Kaypunku*, 4(2), 69-99.

Gell, A. (1998/2016). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Buenos Aires, Argentina: Editorial SB.

Giddens, A. (1984/1995). *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración*. Madrid, España: Amorrortu.

Latour, B. (2005/2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Warburg, A. (1928-29/2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid, España: Akal. Disponible en línea: <https://warburg.library.cornell.edu/>