

**Diálogos resgatados para o estudo da arte pré-colombiana: o trabalho de George Kubler à luz da interdisciplinaridade**

**Rescuing Dialogues for the Study of Pre-Columbian Art: The Work of George Kubler in the Light of Interdisciplinarity**

Recibido: 14/12/2016

Aceptado: 03/10/2017

Disponible en línea: 08/06/2019

María Alba Bovisio<sup>1</sup>

## Resumen

En el presente texto nos centramos en la obra del historiador del arte George Kubler, quien mantuvo un fructífero intercambio, durante los años 30 y 40, con el etnólogo Alfred Kroeber, cuyos aportes incorporó al desarrollo de sus teorías (sumando también contribuciones de la biología y la física). Consideramos esta incorporación de aportes multidisciplinares paradigmática respecto a la construcción de herramientas teórico-metodológicas para el estudio del arte prehispánico y etnográfico. El rescate de este intercambio se inscribe en una propuesta historiográfica y teórica más amplia: la revisión y puesta en valor de autores canónicos de la historia del arte que durante la primera mitad del siglo XX construyeron sus propuestas metodológicas integrando aportes provenientes de otras disciplinas como la etnología y la arqueología, e incluso la biología y las ciencias exactas, aspecto que fue dejado de lado por la historiografía del arte tradicional. En las últimas décadas se ha insistido en la revisión de la figura de Aby Warburg como fundador de una antropología de las imágenes; nuestro interés es extender esta mirada hacia otros historiadores que también pueden pensarse como pioneros en la concepción de una historia del arte de cuño histórico-antropológico.

*Palabras clave:* historiografía del arte, George Kubler, antropología de las imágenes, arte prehispánico, interdisciplinariedad.

Revista Kaypunku / Volumen 4 / Número 1 / Junio 2019 / pp. 25-68  
Documento disponible en línea desde: [www.kaypunku.com](http://www.kaypunku.com)



Esta es una publicación de acceso abierto, distribuida bajo los términos de la Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-Sin ObraDerivada 4.0 Internacional (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), que permite el uso no comercial, compartir, descargar y reproducir en cualquier medio, siempre que se reconozca su autoría. Para uso comercial póngase en contacto con [kaypunku@gmail.com](mailto:kaypunku@gmail.com)

---

\* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. [mariaalbab@yahoo.com.ar](mailto:mariaalbab@yahoo.com.ar)

## Resumo

No presente texto que nos concentrar no trabalho do historiador da arte George Kubler, que mantiveram uma troca fecunda, durante os anos 30 e 40, com o etnólogo Alfred Kroeber, cujas contribuições incorporaram ao desenvolvimento de suas teorias (adicionando também as contribuições da biologia e a física). Considero esta incorporação de contribuições multidisciplinar paradigmática sobre a construção de ferramentas metodológicas para o estudo da pré-hispânica da arte e etnográfico. O resgate deste intercâmbio é parte de uma proposta mais ampla de historiográfica e teórica: a revisão e recuperação dos autores canônicos da história da arte que construíram suas propostas metodológicas durante a primeira metade do século XX, integrando as contribuições de outras disciplinas como a etnologia e a arqueologia e até mesmo a biologia e as ciências exatas, aspecto que foi deixado de lado pela historiografia da arte tradicional. Nas últimas décadas, que tem insistido sobre a revisão da figura de Aby Warburg como fundador de uma antropologia das imagens, nosso interesse é estender este olhar para outros historiadores que também pode ser pensado como pioneiros no conceito de uma história da arte da cunho histórico-antropológica.

*Palavras-chave:* história da arte, George Kubler, antropologia das imagens, arte pré-hispânica, abordagem interdisciplinar

## Abstract

This paper focuses on the work of art historian George Kubler, who maintained a fruitful exchange during 1930-40 with ethnologist Alfred Kroeber. Kubler incorporated Kroeber's multidisciplinary contributions to develop his theories, which are paradigmatic in the construction of theoretical and methodological tools for the study of pre-Hispanic and ethnographic art. The reevaluation of this exchange is part of a broader historiographical and theoretical proposition: the revision of canonical art historians who, during the first part of the 20th century, devised methodologies that integrated contributions from others disciplines such as ethnology and archaeology, an approach that veers from the traditional historiography of art. In the last decades scholars have insisted on the revision of the figure of Aby Warburg as the founder of the anthropology of Images. The intention of this paper is to extend this revision to other historians who can also be thought of as pioneers of a historical-anthropological conception of art history.

*Keywords:* historiography of art, George Kubler, anthropology of image, Pre-Hispanic art, interdisciplinary.

Toda imagen encierra un misterio: el de su sentido en relación a su propia temporalidad, siempre una multitemporalidad que remite al momento de su creación y ejecución a la diversidad de momentos de su vida «funcional» y finalmente a la de la perdurabilidad muchas veces a través de siglos. En este texto queremos referirnos al misterio particular de un tipo particular de imágenes: las prehispánicas, y a los bemoles de su abordaje, pensando que el misterio no se devela pero se puede atisbar su desciframiento y que para esto la mejor vía es un abordaje que cruce los aportes de la historia y la teoría del arte con los de la antropología y la arqueología. En ese sentido nos interesa rescatar un momento de la historia del arte canónica en el que se dieron fructíferos intercambios entre autores provenientes de estas disciplinas y que consideramos pueden asumirse como bases para la configuración de una historia del arte prehispánico fundada en una concepción histórico-antropológica de la imagen con un importante énfasis en su materialidad y su capacidad de agencia.

Las sociedades originarias amerindias produjeron un vasto corpus de imágenes con diversas materialidades: lítica, pictórica, cerámica, metalúrgica, textil, etcétera, que se han preservado hasta nuestros tiempos. El abordaje del rol y estatuto socio-simbólico de este rico corpus requiere de estrategias específicas y necesariamente interdisciplinarias, puesto que estos objetos interpelan tanto a la historia del arte prehispánico y a la antropología del arte como a la arqueología contextual o interpretativa. En las últimas décadas, el desarrollo de la antropología del arte, la redefinición de la historia y la teoría del arte como disciplina centrada en el estudio de imágenes visuales (y no solo en las «obras de arte») en tanto objetos que intervienen en los modos de significar el mundo, la consolidación de los estudios dedicados al arte amerindio desde esa disciplina y el surgimiento de la corriente denominada ciencia de la imagen o *Bildwissenschaft* (Böhm, 1994) que rescata y retoma las teorías de Aby Warburg han contribuido a desarrollar perspectivas fundadas en esta concepción histórico-antropológica de la imagen. Sin embargo, en el ámbito de los estudios sobre arte prehispánicos desarrollados desde Latinoamérica entendemos que aún no se ha consolidado una línea de estudios desde esa perspectiva. En la Argentina específicamente la historia del arte prehispánico

está en una etapa de lento afianzamiento disciplinar y aún persiste la idea de que los objetos provenientes del registro arqueológico solo pueden ser estudiados «científicamente» por la arqueología, desdeñando la problemática específica de la lectura e interpretación de la imagen, en su dimensión icónica y material, que hacen directamente las competencias de la teoría y la historia del arte. En este sentido nos ha interesado poner en valor los intercambios acontecidos desde fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX entre algunos historiadores del arte y etnólogos que configuraron a través de sus trayectorias académicas una suerte de red interdisciplinaria. Nos referimos concretamente a Aby Warburg, George Kubler y Pierre Francastel: como es sabido, Warburg (1866-1929), padre de la iconología, estudió en la Universidad de Bonn formándose en diversas disciplinas a través de cursos de historia del arte, antropología y psicología. Durante su estancia en EE. UU., a fines del siglo XIX, se interesó por las investigaciones sobre las culturas etnográficas de ese país, lo que lo llevó a frecuentar a una figura clave de la etnología, Franz Boas (1858-1942), formado en la Universidad de Kiel, docente en la Universidad de Columbia desde fines del siglo XIX, fundador de la antropología cultural y autor del primer texto, *Primitive Art* (1927), que intenta una definición sistemática del arte producido por culturas no occidentales.<sup>1</sup> Este etnólogo alemán, años más tarde, será el director de tesis de Alfred Kroeber (1876-1960), quien se doctoró en antropología social en la Universidad de Columbia con una tesis sobre arte etnográfico, basada un trabajo de campo con los indios *arapahoe* en Wyoming (también se ocupó del arte prehispánico, en particular del de Perú). Kroeber, hijo de un inmigrante alemán importador de obras de arte, será uno de los principales interlocutores de otra figura clave, George Kubler (1912-1985), quien propuso un sistema globalizador interdisciplinario para el estudio del arte. Kubler tuvo como maestro en Yale al historiador del arte francés Henri Focillon (1881-1943), discípulo de Gottfried Semper y Alois Riegl, historiadores del

---

<sup>1</sup> Cabe señalar que Boas, cuyo abordaje ha estado caracterizado por el estudio de las particularidades, no logra construir una definición general de arte primitivo, empresa por cierto imposible ya que tal cosa no existe salvo desde una perspectiva etnocentrista que defina lo primitivo no-occidental por oposición a lo civilizado occidental, que es justamente lo que termina haciendo Boas: al finalizar de leer su libro el lector concluirá en que en la categoría de arte primitivo incluye todo lo que no es arte occidental. Al respecto de una crítica a Boas véase Bovisio, 1999.

arte alemanes que influyen poderosamente en la formación de Boas. Kroeber será, además, un punto de enlace entre su maestro Boas, su colega Kubler y el francés Claude Lévi-Strauss (1908-2009), figura ineludible en el campo de los estudios sobre arte etnográfico, licenciado en Filosofía en la Sorbonne y doctorado en esa misma universidad en Etnología. Lévi-Strauss conoce a Kroeber cuando se establece en EE. UU. en los años cuarenta, empujado por la guerra, junto a otros tantos intelectuales, artistas y científicos europeos, a este lado del Atlántico. Por su parte, Pierre Francastel (1900-1970), historiador del arte educado en el Instituto Warburg, recibe formación en etnología en la *École pratique des hautes études*, la misma escuela donde se formara el fundador de la etnología francesa Marcel Mauss, una de las figuras que incidió en la impronta antropológica presente en la obra de Francastel.

Queda fuera de este círculo uno de los más famosos personajes de la historiografía del arte, el alemán Erwin Panofsky (1892-1968), investigador del Instituto Warburg, doctorado en la Universidad de Friburgo, difusor de la iconología cristalizada en su famoso método, formulado en los años treinta, de los tres niveles de análisis: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico. Este historiador elaboró su propuesta metodológica a partir de los problemas que le presentaron las obras de los períodos que se dedicó a estudiar: el arte tardomedieval, renacentista y barroco y jamás se interesó por objetos plásticos etnográficos o arqueológicos. Paradójicamente es el historiador del arte más invocado por los arqueólogos a la hora de abordar análisis iconográficos. Hallamos innumerables textos de la arqueología contemporánea dedicados al arte prehispánico que supuestamente aplican este método, sobre todo en EE. UU., y en parte de Latinoamérica, incluida la Argentina. La consagración de Panofsky en los años cuarenta como historiador del arte en Princeton y la difusión de su método no solo implicó su éxito en el campo de la historia del arte sino su adopción hacia los años 60 por parte de la arqueología, adopción que

tensionó y desvirtuó una metodología centrada en la relación entre las imágenes y sus fuentes escritas<sup>2</sup> y en este sentido impensada para ser aplicada a sociedades ágrafas o en las que la escritura no es el medio privilegiado para constitución y trasmisión de cosmologías y cosmovisiones.

Volviendo a los autores que nos ocupan, interesa señalar que estos alemanes, franceses y estadounidenses formados por europeos emigrados, configuraron una suerte de círculo interdisciplinario entre la etnología, la arqueología y la historia del arte, que a nuestro entender habría sentado las bases para el desarrollo de estudios sobre arte prehispánico y etnográfico fundados en la integración de esas disciplinas. Sin embargo, esta perspectiva quedó trunca ante el predominio de una concepción unidisciplinar que «repartió» objetos a las respectivas disciplinas, el arte occidental para la historia del arte, el arte prehispánico para la arqueología y el arte etnográfico para la antropología. Warburg, Kubler y Francastel fueron incorporados en los estudios canónicos de la historia del arte impartida en la Argentina con especial énfasis en sus indagaciones en la historia del arte europeo y no se prestó atención alguna a la dimensión antropológica de su propuesta, con excepción de Warburg que como señalamos ha sido retomado como fundador de una «antropología de la imagen».

Excede los alcances de este artículo desarrollar el análisis de los intercambios entre todos los autores mencionados<sup>3</sup> de modo que nos concentraremos en particular en la propuesta teórica de Kubler y su vinculación con antropología de Kroeber puesto que aquel no solo aportó a la construcción de una perspectiva interdisciplinar para el estudio de la historia del arte sino que se ocupó específicamente del estudio del arte prehispánico al que dedicó una de sus

---

<sup>2</sup> Didi-Huberman sostiene que Panofsky se distancia de Warburg al concebir la imagen como «documento histórico» en su sentido más positivista, en tanto que el segundo la entiende como «documento-síntoma» de la cultura, incluyendo la dimensión anacrónica de la imagen que, en la medida que puede ser retomada y/o resignificada, es portadora de valores y sentidos que se transforman de una época a otra (Didi-Huberman, 2006).

<sup>3</sup> Hemos desarrollado este análisis *in extenso* en nuestra tesis doctoral, aún inédita, y publicado parcialmente en Bovisio, 2007, 2009.

obras capitales: *The Art and Architecture of Ancient America* publicada en 1962 (reeditada, corregida y actualizada por el autor en 1975, 1983 y 1986).<sup>4</sup>

## Kubler: una mirada interdisciplinaria

Sin lugar a dudas, George Kubler ocupa un lugar destacado en el desarrollo de la historia del arte en general y del arte prehispánico, en particular, a partir de la publicación de la obra mencionada; sin embargo, a diferencia de lo que ocurrió en EE. UU. donde se han formado generaciones de historiadores del arte dedicados al arte prehispánico que han seguido la línea propuesta por este autor (como Esther Pasztory, Linda Schiele, Mary Ellen Miller, César Paternosto<sup>5</sup>) en el ámbito latinoamericano y en la Argentina, en particular, es desconocido entre los arqueólogos y poco estudiado por los historiadores del arte. Generalmente cuando se lo incorporó en los programas curriculares fue en relación a sus estudios sobre arte colonial y en muchos casos se lo ha etiquetado, por la influencia de Focillon en su obra, como un historiador formalista desconociéndose la complejidad de su propuesta teórica desarrollada en *The Shape of Time*, publicado también en 1962, obra casi desconocida en la Argentina.

En ambas obras Kubler sintetiza dos décadas de formación y reflexión abocadas a la misión de «ampliar muy radicalmente el ámbito de lo que está comprendido en la historia del arte», misión que coincide, más allá de las diferencias teóricas, con los intereses de Warburg y de todos los que entendemos que la historia del arte se inscribe en la historia de la cultura a través de un tipo específico de producción: «las imágenes plásticas», que implican modos

---

<sup>4</sup> Lamentablemente, el desinterés por las periferias lo llevó a tomar el altiplano boliviano como límite meridional del desarrollo del «arte prehispánico», puesto que por desconocimiento creía que hacia el sur de esta zona solo había: «tribus diseminadas que produjeron muy pocas cosas para que las estudiemos» (Kubler, 1986, p. 27).

<sup>5</sup> Artista plástico argentino que en la década del setenta se radicó en Nueva York, donde pudo intercambiar ideas y lecturas con Kubler hasta el año de su muerte.

específicos e irreductibles de pensar y construir el mundo. Kubler propone para el estudio del arte un sistema globalizador que integre aportes de las distintas corrientes de la historia del arte, de la lingüística, la antropología y disciplinas biológicas y exactas. En un artículo de 1981, «Una mirada retrospectiva a *La configuración del tiempo*», el propio autor señaló que esa obra fue una crítica a la historia del arte desde un punto de vista configurado, en parte, por métodos propios de la antropología, así como su libro sobre arte prehispánico implicó una crítica a la visión antropológica y arqueológica desde la perspectiva de la historia del arte.

Reese señala tres fuentes básicas a las que acude Kubler para la elaboración de *The Shape of Time*: la obra clave de su maestro Henri Focillon *La vie des formes* (1934), *Biological Time* (1937) de Pierre Lecomte de Nöuy, y *Configuration of Culture Growth* (1944) y *Style and Civilization* (1957) de Alfred Kroeber (Reese 1988, p. 20). En todos estos trabajos subyacen una serie de cuestiones que confluyen en el nudo de la propuesta de Kubler: el problema del desarrollo de las formas en el tiempo.

Focillon postula que: «[...] el signo se convierte en forma y en el mundo de las formas engendra una nueva serie de figuras, en lo sucesivo sin relación con su origen» (Focillon, 1947, p. 15). Entiende las formas como derivadas del espíritu que se imprimen en la materia y en el tiempo de un modo particular:

Por una parte, la obra de arte es intemporal, su actividad, su debate propio, se ejercen ante todo en el espacio, y por otra parte, se coloca anterior y posteriormente a otras obras. Su formación no es instantánea; es el resultado de una serie de experiencias. Hablar de la vida de las formas es evocar necesariamente la idea de sucesión. Pero la idea de sucesión supone concepciones diversas de tiempo. Puede ser interpretada [...] como una norma de medida o como [...] movilidad sin fin (Focillon, 1947, p. 105)

Este es un punto central que incide en el pensamiento de Kubler: la idea de poder «medir» el tiempo es una ficción: «los marcadores de tiempo no tienen



un puro valor numérico [...] La historia no es unilineal y puramente sucesiva, sino que puede ser considerada como una superposición de presentes ampliamente extendidos», apunta el historiador francés (Focillon, 1947, pp. 106-107). Pero más aún, no solo no se puede organizar la historia isócronamente sino que los diversos ámbitos del desarrollo de las sociedades tienen dinámicas propias: «En la misma fecha lo político, lo económico y lo artístico no ocupan la misma posición en su respectiva curva [...]» (Focillon, 1947, p. 109). En este sentido la cuestión de las formas en el tiempo presenta dos problemas, uno interno y otro externo, el de la posición de la obra en el desarrollo formal y el de la relación de ese desarrollo con otros aspectos de la actividad; si la historia progresara en un solo movimiento y si el tiempo de las obras de arte coincidiera con el de toda la historia estos problemas no existirían. Pero la historia del arte nos muestra yuxtaposiciones, supervivencias, y anticipaciones, formas lentas, atrasadas, contemporáneas de formas atrevidas y rápidas (Focillon, 1947, p. 111). Esta idea es clave en Kubler, la historia del arte no se explica como un desarrollo cronológico sino como una sucesión compleja, no lineal, de tiempos particulares diferenciados de otros órdenes de la vida humana.

Respecto del texto de Lecomte de Nöuy, también es el problema de la temporalidad lo que está en el centro de la discusión, retomando a Bergson, el biólogo propone el concepto de duración para referir al tiempo biológico diferente del tiempo físico; el primero se expresa a través de las transformaciones acontecidas en los organismos vivos, en tanto que el segundo depende de los movimientos de la Tierra en torno al Sol; el primero no es regular y se acelera o ralentiza de acuerdo a las etapas de desarrollo de los organismos, en tanto que el segundo es regular y remite a los ritmos del Cosmos. Será, justamente, la noción de duración la que aplique Kubler para pensar la historia del arte.

Finalmente, también en la obra de Kroeber está presente la problemática del tiempo y la historia. En *Configuration...* se va a ocupar de indagar posibles leyes en el desarrollo de las culturas, y aunque concluye en la imposibilidad de formular tal cosa, despliega en su libro un concienzudo análisis de la historia de

la filosofía, la ciencia, la filología, la escultura, la pintura, el drama, literatura y música en diversas culturas (Egipto, India, China, Japón, Grecia, Francia, Alemania, España, Inglaterra). Analiza la dinámica de los procesos en estos diversos campos de la cultura en términos de ciclos vitales: *growth, realization, exhaustion, death*. Kroeber postula que los sistemas culturales se agotan y no hay nuevos desarrollos hasta que no se dan cambios que generan impulsos renovadores (Kroeber, 1944, p. 91).

El estilo es otro de los tópicos claves en la obra de Kubler. Kroeber entiende el estilo de una cultura como una manera propia de actuar que se elige entre otras maneras posibles en tanto representa determinados valores, y que se materializa en una diversidad de aspectos (económicos, políticos, científicos, filosóficos, estéticos, etcétera). Su concepción del estudio del estilo y la cultura está indisolublemente asociada al de la historia, por ejemplo, define los estilos propios de la Alta Edad Media como: la predominancia de la comitencia de la Iglesia, la estética propia de las arquitectura religiosa románica y gótica, el revival de la filosofía escolástica, etcétera; estilos que serán seguidos por los de la moderna civilización occidental con un debilitamiento de la incidencia de la Iglesia, desarrollo del arquitectura y pintura laicas, nuevas corrientes filosóficas, etcétera, (Kroeber, 1952). Los estilos se desarrollan maduran, decaen, y pueden quedar atrofiados o disolverse en nuevos estilos. Kroeber plantea que es difícil explicar las causas de los estilos y que lo que puede hacer el antropólogo es describir las circunstancias de sus desarrollos, que nunca son homogéneos dado que los diversos componentes de la cultura se transforman de modos diversos. Esta cuestión enlaza con otro concepto utilizado por Kroeber que es el de «sistema de las cosas». Los estilos se materializan de diversos modos que hacen a diversos órdenes de la cultura que se organizan en sistemas. En este sentido afirma que las cosas (la cultura material) no existen aisladas sino al interior de un «sistema de las cosas», que tiene una dinámica propia. Las obras de arte deben pensarse al interior de ese sistema pero como un tipo particular de objetos, que al igual que las otras materializaciones de las elecciones culturales (estilo) expresan «valores» que cohesionan a una «civilización» (cultura). El discípulo de Boas, al igual que su maestro y que Warburg, entiende que la historia del arte se inscribe en la historia de la cultura:

Las historias del arte prometen tener una importancia cada vez mayor en la historia comparada de las civilizaciones. El arte expresa valores. Aborda esos valores de una manera quizás más directa que cualquier otra actividad cultural. Este sistema de valores es lo que da cohesión a una civilización y lo que más cerca está de resumirla. No puede sorprendernos que las artes sean una de las principales expresiones de este sistema de valores, y tal vez su indicador más sensible. (Kroeber, 1963, p. 16)

Cabe una salvedad, el énfasis puesto en la cultura implica un cierto «determinismo cultural» que explica el universo simbólico por acción de la cultura como todo sin atender al rol del individuo. En este sentido, Kubler se distancia de Kroeber al definir la «obra de arte» como un entramado: «técnico, simbólico e individual» (Kubler, 1986, p. 40). No subsume la historia del arte en la antropología, ni a las obras en la cultura material, sino que, en uno de sus aportes más relevantes, indaga el carácter específico y la primacía del arte dentro del «sistema de las cosas».

Kroeber y Kubler inician una fluida correspondencia en 1938 siendo este docente en Yale y aquel en Berkeley, por el interés que despertaron en el historiador los estudios del etnólogo sobre cerámica nazca, en estos organizaba en secuencias cronológicas las piezas que poseían la misma «forma-tipo» a partir de correlaciones de «forma-diseño», partiendo del supuesto (claramente evolucionista) de que en una «forma-tipo» las formulaciones simples se reemplazan por otras más complejas. Lo que entusiasmó a Kubler es la idea de que podía establecerse una secuencia cronológica, pese a no tener elementos para fechar las piezas, atendiendo a la lógica de desarrollo de las formas. Evidentemente el supuesto evolucionista de que a las formas simples le siguen las complejas es cuestionable pero no así la idea de la existencia de una lógica propia del desarrollo de las formas en el tiempo que no está determinada por cambios de otro orden, como los sociales, económicos, políticos, etcétera. Kubler adopta el concepto de «forma-tipo» en estos términos: «El problema que revela cualquier secuencia de objetos fabricados puede considerarse como su forma mental, y las soluciones como su categoría formal. La entidad compuesta por el problema y sus soluciones constituye una “forma-tipo”» (Kubler, 1962/1988, p. 92).

Estos planteos estaban en consonancia con las indagaciones sobre el desarrollo de las formas de Riegl y Semper, autores que inciden en la formación de Kroeber a través de su maestro, Boas, y que llegan a George Kubler a través del suyo, Henri Focillon, quien trató de mediar entre el materialismo de las ideas de Semper y la *Kunstwissenschaft* de Riegl, poniendo el acento en las interacciones entre técnica, materia, mente y espíritu. En este sentido, tanto las ideas de Boas y Kroeber como las de Focillon, están presentes en la afirmación kubleriana de que las obras de arte revelan soluciones, que se despliegan en secuencias formales, a problemas planteados por la confrontación de la técnica con los materiales.

Kubler elimina de las teorías de Focillon y de Lecomte de Nöuy los elementos idealistas bergsonianos y los sustituye por una concepción positivista físico-matemática: los artefactos poseen cierto tipo específico de duración diferente de la de los organismos vivos que tienen duraciones ininterrumpidas, en tanto que las obras histórico-culturales tienen una duración variable e intermitente; más aún, el tiempo de las obras de arte difiere del tiempo histórico general. La noción de discontinuidad la toma Kubler de la física cuántica y en particular de las descripciones sobre el cuanto de Niels Bohr: los intercambios de energía se producen de una manera discontinua en fases discretas de una magnitud finita. Por vías distintas a las de Warburg, llega Kubler a la misma noción: el tiempo de las obras/imágenes se inscribe en el tiempo histórico-cultural con una dinámica propia y específica.

La diferencia capital entre ambos autores es que el centro de las preocupaciones de Warburg es la relación forma significado, en tanto que, particularmente en *The Shape of Time*, Kubler aborda la cuestión del desarrollo de las formas independientemente de los significados: «El propósito de estas páginas es llamar la atención sobre algunos de los problemas morfológicos de duración en series y secuencias. Estos problemas surgen independientemente del significado y de la imagen[...]» (Kubler, 1962/1988, p. 54). La idea de una dinámica propia de la vida de las formas implica el rechazo al determinismo económico-social, como así también a la correspondencia entre período histórico y estilo.

Con relación a la idea de que las obras de artes deben pensarse como un tipo particular de objetos, postula que aquellas deben analizarse en tanto «realidades expresivas» que configuran un «entramado técnico, simbólico e individual» (Kubler, 1986); este énfasis en la obra como trama material y simbólica sintoniza particularmente con los planteos de Francastel respecto de entender a la imagen, como «objeto figurativo», vale decir, signo encarnado en un soporte, que se constituye en un objeto que expresa y construye los valores sociales de su contexto:

Ya no basta con ver en un cuadro un tema anecdótico, hay que escrutar el mecanismo individual y social que lo ha hecho visible y eficaz. Una obra de arte es un medio de expresión y de comunicación de los sentimientos y pensamientos. La psicología del signo se desarrolla en todos los terrenos. No podríamos concebir una antropología cultural digna de este nombre sin un conocimiento científico de las leyes de la expresión plástica [...]. Las obras de arte no son meros signos son objetos reales necesarios para la vida de los grupos sociales. (Francastel, 1951/1984, p. 12)

En la introducción del libro dedicado al arte y la arquitectura prehispánicos, Kubler, en sintonía con las ideas de Francastel, destaca la especificidad del lenguaje plástico, y a diferencia de Warburg que deshecha la variable estética de la problemática de la historia del arte,<sup>6</sup> el historiador norteamericano, al igual que el etnólogo Boas introduce la variable del «valor estético» que, aunque no lo explicita, estaría ligada no solo a lo «expresivo» sino también a lo «bello». Sin embargo, a diferencia del maestro de Kroeber, que plantea la dimensión estética como la expresión de una necesidad humana y universal: la del placer estético. En la introducción de *Primitive Art*, citando a Riegl, plantea que «la voluntad de producir un resultado estético es la esencia del trabajo artístico» (Boas, 1927/1947,

---

<sup>6</sup> «[...] había desarrollado un verdadero asco al esteticismo de la historia del arte. La consideración formal de la imagen incapaz de comprender su necesidad biológica como producto intermedio ente la religión y el arte me parece no producir más que un conjunto estéril de palabras» (Warburg, como se citó en Gombrich, 1992, p. 117).

p. 17), vincula este placer con la perfección formal (ritmo, simetría, equilibrio) lograda por el dominio de la técnica: «Hasta donde alcanza nuestro conocimiento de las obras de arte de los hombres primitivos, el sentimiento de la forma está íntimamente ligado con la experiencia técnica», pero el placer estético no estaría solo asociado a la excelencia formal sino también al sentido: «cuando las formas encierran un significado porque evocan experiencias anteriores o porque obran como símbolos, un nuevo elemento se agrega al goce estético» (Boas, 1927/1947, p. 18).

Kubler enuncia este aspecto en *The Art and Architecture in the Ancient America* pero en el desarrollo de sus interpretaciones sobre arte prehispánico no le presta particular atención (tampoco alude a este aspecto en particular en *The Shape of Time*).

Nos interesa detenernos en los siguientes tópicos de la propuesta teórica de Kubler que evidencian una perspectiva interdisciplinar: la definición de la obra de arte, la inscripción de esos objetos particulares en el tiempo, el concepto de estilo y período, la crítica al método iconológico y las propuestas para el estudio del arte prehispánico en particular.

## La obra de arte: un entramado simbólico-material

En cuanto a la definición de la «obra de arte», nos resulta muy pertinente la concepción omniabarcadora, que incluye productos de cualquier tiempo y lugar, lo que no implica negar las particularidades de las distintas épocas y sociedades. Como señalamos, Kubler toma de Kroeber la noción de sistema de las cosas y ubica a las obras de arte en este, lo que lo lleva a considerar la relación entre la historia del arte y la arqueología: «[...] la arqueología [...] trata de la cultura material en general. La historia del arte trata de los productos de la industria humana menos útiles y más expresivos» (Kubler, 1962/1988, p. 58). Para el autor, las obras de arte no son herramientas, ni objetos de uso: «estamos ante una obra de arte sólo cuando no tiene un uso instrumental preponderante y cuando sus bases técnicas y racionales no son preeminentes» (Kubler, 1962/1988, p.

73). La diferencia radica en la «expresividad», idea que podemos entender a la luz del influjo de Boas, a través de Kroeber, respecto a que la obra de arte es aquella que aúna la «buena forma» con la transmisión de sentidos. Las «obras de arte» se distinguen de los «utensilios» por sus «significados adherentes», contenidos simbólicos atribuidos a las obras, y porque «no especifican una acción inmediata o un uso limitado» (Kubler, 1962/1988, p. 84). Es interesante destacar que desde esta concepción no se limita la categoría de «obra de arte» a objetos «inútiles» sino que incluye objetos que, aun cumpliendo una función práctica, poseen un plus de sentido que trasciende y resignifica su mera utilidad. Señala, además, que la «utilidad absoluta» y el «arte absoluto» solo existen en la imaginación ya que «no es posible concebir un objeto que no sea una mezcla de ambos» (Kubler, 1962/1988, p. 71).

Por otra parte, las obras en la medida que surgen de la percepción y vuelven a ella cumplen una función cognitiva «[...] agrandan la amplitud de las percepciones humanas al aumentar los canales del discurrir emocional» (Kubler, 1962/1988, p. 127). De esta idea nos interesa rescatar el carácter específico del arte, son «cosas» que tienen la particularidad de «trasmitir significados a través de las formas», pero tan importante como la forma y el contenido es el material, rescatando la lección de Focillon, entiende que la obra es el resultado de una interacción entre el hombre, la técnica y los materiales y que esa confrontación es parte de la creación:

En la dimensión técnica [...] hay una larga tradición acumulada de formas y aprendizajes del arte, en la que cada gesto del creador nace de muchas generaciones de experimentos y elecciones. En la dimensión simbólica se nos presenta un círculo de significados infinitamente más complejo que el simple sentido funcional que corresponde a una herramienta o a una unidad de información. En la dimensión individual o personal captamos la sensibilidad del creador. A través de ella, la tradición técnica y la materia simbólica se filtran y sufren alteraciones que llevan a una forma de expresión única. (Kubler, 1986, p. 40)

Nos resulta destacable el hecho de que esta cita corresponda al libro dedicado al arte prehispánico porque, más allá de las dificultades para rescatar a los individuos en el registro arqueológico, su consideración implica un giro en las nociones sobre el carácter del «sistema de las cosas» en el seno de las sociedades en general y en las prehispánicas en particular: las cosas son el resultado de las operaciones en las que los hombres conforman a los confrontan a los materiales por medio de la técnica invistiéndolos de sentidos.

Como señalamos en las últimas décadas, fundamentalmente en los EE. UU., algunos autores desde la teoría y la historia del arte retoman la perspectiva de Kubler respecto al rol clave de la técnica considerada no un mero hacer mecánico sino un mecanismo generador de sentidos. César Paternosto en su texto «Abstracción: el paradigma amerindio» destaca la importancia de la tecnología como «creadora de significados» y de «patrones conceptuales», puesto que la posibilidad de dar vida a las formas a través del proceso técnico-material «refleja, de retorno, el fenómeno numinoso, haciendo posible la creación de un símbolo». Refiriéndose al trabajo textil, una de las tecnologías más antiguas de la humanidad, sostiene que este debió otorgar la posibilidad de plasmar estructuras inmersas en la naturaleza, como el rombo que evoca la piel de la serpiente, el zigzag al rayo, el meandro a los cursos de agua, etcétera (Paternosto, 2001, p. 31).

La historiadora del arte Esther Pasztory, por su parte, también rescata la importancia de las tradiciones técnico-expresivas en la configuración de modos de pensar y generar sentidos. Respecto al mundo andino prehispánico señala: «The habit of thinking in networks and invisible lines might derive [...] from the textile arts, because designs on textiles must be planned before the weaver begins to move the yarns [...] The idea we now have of Andean art is of a tradition that was not, for the most part, based on picturing or reproducing the world, but constructing mental diagrams»<sup>7</sup> (Pasztory, 2005, pp. 200-201).

---

<sup>7</sup> «El hábito de pensar en redes y líneas invisibles podría derivar [...] de las artes textiles porque los diseños textiles deben planificarse antes de que el tejedor comience a mover los hilos [...] La idea que ahora tenemos del arte andino es que no está fundado en una tradición pictórica o de reproducción del mundo sino en la



Encontramos en las teorías del *agency*, surgidas en las últimas décadas en el seno de la arqueología posprocesual, ciertas convergencias con la mirada kubleriana que atienden a la existencia de un individuo activo (más allá de su anonimato) tanto en lo material como en lo simbólico. Hodder señala este rol respecto al uso de la cultura material:

[...] the uses of the term “agency” in postprocessual archaeology have to be understood in terms of an opposition that was being made with the term “behavior” [...] The notion that material culture was active derived from a critique of the view of social systems as peopled by actors who respond predictably to events and produce material culture as by-products of those responses. It could be shown that individual actors actively used material culture in their competing, contradictory and changing strategies (Hodder, 2000, p. 22).<sup>8</sup>

Podríamos pensar en la noción de uso en un sentido extenso que implica también a la producción de la misma.

Por otra parte, y también coincidiendo con el posprocesualismo, Kubler rechaza todo determinismo materialista y estructuralista, al respecto, señala: «El estereotipo marxista de que el comportamiento cultural está determinado por los instrumentos de producción no encuentra confirmación en el arte maya. Sus obras, aunque son comparables a las realizadas por las civilizaciones del metal de la antigüedad mediterránea, pertenecen por su tecnología a la edad neolítica» (Kubler, 1986, p. 209).

---

construcción de diagramas mentales» (Pasztory, 2005, pp. 200-201).

<sup>8</sup> «[...] El uso del término “agencia” en la arqueología posprocesual debe entenderse en términos de una oposición que se estableció con el término “conducta” [...] La noción de que la cultura material era activa deriva de una crítica a la visión de los sistemas sociales como habitados por actores que responden predeciblemente a los eventos y producen cultura material como sub productos de esas respuestas. Podría mostrarse como actores individuales usan activamente la cultura material en estrategias competentes, contradictorias y cambiantes» (Hodder, 2000, p. 22).

## Obras de arte como formas del tiempo

Kubler, en aras de indagar la existencia del sistema de las cosas en el tiempo, retoma el concepto de «forma-tipo» de Kroeber (construido a su vez bajo el influjo de Boas), definida como una entidad compuesta por la forma mental, que hace al problema que se debe resolver para fabricar el objeto, y la categoría formal que implica la solución a ese problema, implícita en el objeto. El ejemplo de las catedrales es ilustrativo del concepto de forma-tipo y la relación entre esta y las obras: «las catedrales no son una forma-tipo verdadera, sino una categoría eclesiástica y una concepción administrativa en derecho canónico», que incluye edificios con diferentes estructuras, en este sentido: «La secuencia formal no es “catedrales”. Se trata más bien de estructuras segmentadas con bóvedas nervadas y excluye las catedrales de bóveda de cañón» (Kubler, 1962/1988, p. 96). En consonancia con los planteos de Kroeber y Focillon, sostiene que estas formas-tipos no existen aisladas sino que pertenecen a secuencias, ya que las soluciones formales se desarrollan en el tiempo y constituyen series. El concepto de secuencia formal es aplicable a todo tipo de objetos, la diferencia está en que las herramientas e instrumentos tienen duraciones más largas que las obras de arte, sobre todo las herramientas más sencillas que pasan de una época a otra sin modificaciones esenciales (por ejemplo: un martillo). Para establecer una secuencia es necesario reconocer la repetición de una necesidad en diferentes estados de su gratificación y la persistencia de un problema a través de varios esfuerzos para resolverlo. Varios son los factores que pueden motivar el desarrollo de una nueva secuencia formal a partir de la cual se revisa la vigente: una innovación técnica, aspectos compositivos, espaciales y/o expresivos. Siguiendo a Kroeber, sostiene que «las soluciones tempranas, que llama "promórficas", se caracterizan por ser simples, claras, totales y poco costosas en energía, en tanto que las tardías, a las que denomina "neomórficas", son costosas, difíciles, intrincadas y parciales, ya que se dirigen más a detalles de función o expresión» (Kubler, 1962/1988, p. 115).

Hay secuencias cerradas, los problemas dejan de llamar la atención para lograr nuevas soluciones, o abiertas, el problema se reactivan bajo nuevas condiciones. Kubler señala como ejemplo de estas últimas la pintura en cortezas

de árbol de los aborígenes australianos, secuencia abierta en el siglo XX por los artistas vivos que siguen ampliando sus posibilidades y como ejemplo de la primera, la pintura de vasos griegos, secuencia cerrada, detenida (Kubler, 1962/1988, p. 94). Al proponer la existencia de secuencias abiertas y cerradas en el sistema de los objetos, se distancia del biologicismo de Kroeber, puesto que descarta la idea de que los estilos se desarrollen regularmente en etapas que emulan el ciclo biológico: arcaica, clásica y barroca. Kubler entiende que hay «estilos» que terminan en tanto que otros son retomados y modificados, puesto que «el campo de la historia contiene muchos circuitos que nunca se cierran» (Kubler, 1962/1988).

Nos resulta interesante la posibilidad de pensar en las diversas expresiones del arte prehispánico que se han retomado en el arte del siglo XX como secuencias abiertas. Por ejemplo, la recuperación de técnicas prehispánicas para la elaboración de cerámica contemporánea como en las obras del artista catamarqueño, residente en EE. UU., Miguel Ríos; como así también, la recuperación por parte de las comunidades indígenas de producciones «tradicionales» ante el impulso del mercado artesanal, en el caso de Argentina. Entre los numerosos casos, podemos mencionar el de las máscaras chiriguano chané,<sup>9</sup> o la platería mapuche.<sup>10</sup> Se dan también recuperaciones en el contexto

---

<sup>9</sup> El origen de las máscaras del complejo cultural chiriguano-chané está en la ceremonia del Areté, asociada a la cosecha del maíz, al final del verano, momento de encuentro entre la comunidad y los espíritus o almas de los muertos, los Añá, encarnados en las máscaras que portan los varones. Los chiriguano pertenecen a los tupít guaraní que se desplazaron desde el Caribe hasta Sudamérica, llegando a los Andes bolivianos desde las llanuras paraguay-brasileras. A fines del siglo XV se vinculan con los chané, procedentes a la zona de Perú y Bolivia desde Guayana a los que someten (chané voz guaraní que significa «siervo»), cuya lengua original era el arawak pero la abandonan porque adoptan una variante de la lengua guaraní. Los ava a su vez incorporan aspectos de la agricultura el ceremonial y la cosmovisión. Las máscaras son tradición chané.

<sup>10</sup> El espacio territorial que ocupó el pueblo mapuche en la parte argentina comprendía la provincia de Buenos Aires, La Pampa, Neuquén, Río Negro, Chubut y el sur de Córdoba y San Luis. Mientras que en el área chilena, se establecieron desde el sur del río Bío Bío hasta el archipiélago Chiloé, en el extremo austral del vecino país. La historia de la platería mapuche se remonta a etapas prehispánicas. Sabemos que estaba destinada exclusivamente a la mujer y que fue recién con el contacto e intercambio con la cultura española que su uso se hizo extensivo al adorno del caballo, a confeccionar rastras y espuelas y a los cuchillos. La mujer mapuche recibía su ajuar de plata desde el nacimiento: eran objetos preciosos

de los procesos de reafirmación de identidades étnicas, por ejemplo, en el noroeste argentino se ha dado un importante desarrollo de la producción de textiles hilados con huso, tejidos en telar de bastidor o de pala y teñidos con tintes naturales que se destina al mercado turístico pero también la consumo de la comunidad. La historia de estas formas tendría una dimensión ligada a su contexto histórico cultural, pero en la medida que perduran o son recuperadas a posteriori su vida continua o renace y se inicia otra historia que también les corresponde. Excede los alcances de este texto analizar las particularidades de estos procesos de «apertura» de las secuencias de origen prehispánico ya que cada situación implica complejidades particulares —relación con el mercado, con procesos de etnogénesis, interacciones entre el campo del arte y el del arte indígena y artesanal, etcétera— pero queremos dejar planteada la posibilidad, sin duda enriquecedora, de incorporar al estudio del arte amerindio la de sus apariciones en distintos momentos de la historia del arte pero no como meros remedos, citas, apropiaciones, etcétera, sino como parte de su propia vida. En este sentido tendríamos que hablar más que de «recuperaciones» de «reaperturas».

No solo las secuencias formales se pueden cerrar o abrir sino que en todo momento van a coexistir series viejas y nuevas; al respecto Kubler propone considerar la «edad sistemática» de las cosas, incluidas las obras de arte, esta edad depende de la ubicación de la secuencia formal en la serie. Las obras pueden ser simultáneas y estar relacionadas pero tener edades sistemáticas diferentes, por ejemplo, hacia 1908 Picasso inaugura una nueva serie con su obra cubista, en cambio Renoir continua con una serie vieja con su obra impresionista (Kubler, 1962/1988, p. 116).

Estas ideas de Kubler, anticipadas por su maestro Focillon, resuenan en el postulado de la historia del arte como disciplina anacrónica de Didi-Huberman, quien sostiene que se trata de una historia de objetos «temporalmente impuros, policrónicos, heterocrónicos o anacrónicos»:

---

regalados por los familiares o amigos que cargaban profundos contenidos cosmológicos.

La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico, ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee, o más bien produce, una temporalidad de doble faz [...] Esta temporalidad de doble faz fue dada por Warburg, luego por Benjamin [...] como la condición mínima para no reducir la imagen a un simple documento de la historia y simétricamente, para no idealizar la obra de arte en un puro momento de lo absoluto. (Didi-Huberman, 2006, p. 125)

En cuanto a la dinámica del cambio en el arte, Kubler sostiene que los cambios históricos de carácter imprevisto e irregular no se reflejan en las obras puesto que, en la medida que estas cumplen funciones determinadas y transmiten mensajes, si se desvían de estas finalidades cambian de identidad, proceso que nunca acontece de manera abrupta: «[...] las obras de arte se asemejan a un sistema de comunicación simbólica que debe estar libre de excesivo "ruido" en las muchas copias de que depende la comunicación, para así asegurar alguna fidelidad» (Kubler, 1962/1988, p. 121). Cada vez que se genera una nueva forma, se funda lo que Kubler denomina «arquetipos», objetos originales que darán lugar a «réplicas», que se distinguen de sus arquetipos por pequeños descubrimientos basados en simples confrontaciones con lo que ya se hizo. Las réplicas prolongan la estabilidad de las formas artísticas permitiendo que descifremos su significación. Permanencia y cambio, originales y réplicas, son propios del desarrollo de las formas artísticas en el tiempo. La regularidad (réplica) nos permite percibir la duración, en tanto que el cambio (objeto original) nos hace tomar conciencia de la historia (Kubler, 1962/1988, p. 133), en este sentido las obras de arte dan forma al tiempo.

Kubler postula la existencia de diferentes tipos de duración de las series formales que dan lugar a distintas clases (Kubler, 1962/1988) intermitentes cuando dentro del mismo grupo cultural o en distintas culturas, detenidas, errantes, centros de invención artística que se desplazan con gran uniformidad, simultáneas. Por ejemplo, la duración de la arquitectura románico-gótica del medioevo tardío genera una clase errante, la producción de los alfareros de Kaminaljuyú, enclave

colonial de Teotihuacán del siglo III d.C., es simultánea, puesto que hacían vasijas para su consumo en un estilo propio y para vender a otras ciudades mayas, en el de sus clientes; el arte prehispánico del siglo XVI para él corresponde a una duración detenida porque su desarrollo se interrumpe con la invasión española.<sup>11</sup> Cuanto mejor conocemos la cronología de los acontecimientos se hace más evidente que los acontecimientos simultáneos tienen edades sistemáticas distintas.

La invención de una secuencia formal inicia una duración, mientras que el descarte de determinados objetos implica su fin; evidentemente el descubrimiento de estas duraciones es sumamente problemático porque solo se pueden conocer cronologías absolutas. En la sociedad moderna industrial el descarte se da con mayor frecuencia debido a la aceleración de la tecnología, del desarrollo del consumo y de la moda. Kubler entiende, al igual que Boas, Kroeber y Lévi-Strauss,<sup>12</sup> que una de las diferencias radicales entre las sociedades modernas y las preindustriales es la velocidad del cambio, que en estas es mucho más lento: «Como cada cambio provocado por la invención requería demasiado sacrificio en equipo, sólo podía hacerse realidad cuando las convenciones, los hábitos y las herramientas pasaban inadvertidamente fuera de uso» (Kubler, 1962/1988, p. 140).

Sin embargo, Kubler introduce una variante que matiza una consideración puramente funcionalista del descarte y el cambio: «La conservación de cosas antiguas ha sido siempre un ritual esencial en las sociedades humanas. Su expresión contemporánea en los museos públicos de todo el mundo proviene de raíces muy hondas [...] Bajo una perspectiva más amplia los cultos a los ancestros de las tribus primitivas tenían un propósito similar: mantener un registro actual del poder y los conocimientos de gentes desaparecidas» (Kubler, 1962/1988, p. 142).

---

<sup>11</sup> Excede los alcances de este texto discutir la posición de Kubler que rechaza de plano las pervivencias prehispánicas en el arte colonial como clave para comprender gran parte de las obras arquitectónicas y plásticas de ese período.

<sup>12</sup> Lévi-Strauss se explayó sobre estas cuestiones en la famosa entrevista con Georges Charbonnier, véase (Lévi-Strauss, 1961/1968).

Ahora bien, Kubler nos dice que las secuencias formales están constituidas por series de soluciones vinculadas, pero no queda claro qué relación entre imagen y soporte implica el término «soluciones» ¿La serie se define por la relación específica que se establece entre un determinado soporte, una determinada iconografía y un determinado sistema de representación, de modo que si varía alguno de estos elementos estamos en presencia de otra serie, vinculada, pero diferente?

Por otro lado, si bien, como señalamos, la concepción de la relación obras/tiempo/historia de Kubler se articula con la de Warburg, se distancia de este respecto a la dimensión inconsciente y emocional que el alemán atribuye a las formas y que sustentaría el concepto de *Pathosformel* (fórmulas del *pathos*). Estos *Pathosformel*, «estados de ánimo convertidos en imágenes» cuyo análisis implica la consideración simultánea de forma y contenido, tema y estilo, se fundan en estructuras expresivas vinculadas a asociaciones de huellas psíquicas (*engramas*), que caracterizan a las sociedades de cada época (Burucúa, 1992, p. 14). Kubler, en cambio, enfatiza la dimensión material de la formas entendiéndolas como «soluciones técnico-expresivas».

## **Redefinición de los conceptos de estilos, períodos, cultura**

Respecto del problema del estilo, Kubler ha realizado una de las contribuciones más significativas al cuestionamiento de este concepto anclado fuertemente en el campo de la arqueología y la historia de las artes.<sup>13</sup> Retoma la noción de Kroeber quien, como adelantamos, rechaza la idea de estilo como forma constante asociada a una cultura dada, en un tiempo dado; propone en cambio,

---

<sup>13</sup> Usamos el plural, «artes», puesto que es un concepto que ha determinado los estudios de la plástica, la música y la literatura.

entenderlo como «un trenzado de la cultura», en tanto se trata de «una manera coherente y autoconsciente de expresar un determinado comportamiento» (Kroeber, 1957). Pensar el estilo como una forma fija, simplifica y/o anula la complejidad de las relaciones entre secuencias formales, historia y duración. El concepto, sincrónico en sí mismo, se adapta mejor a situaciones estáticas puesto que implica configuraciones estables en duraciones limitadas, aunque los elementos sueltos pervivan desde antes y subsistan más tiempo; por esta razón, propone circunscribir su uso a conformaciones sincrónicas o que corresponden a fases de corta duración.

Focillon, cuya posición en este aspecto también ejerce una influencia decisiva en las teorías de su discípulo, sostenía que: «Un estilo [...] es un desarrollo, un conjunto coherente de formas unidas por una recíproca conveniencia, pero cuya armonía se hace [...] y se deshace diversamente [...]. ¿Qué es lo que constituye, pues, un estilo? Son los elementos formales que tienen un valor de índice, que son su repertorio [...] Más aún pero con menos evidencia, es una serie de relaciones, una sintaxis» (Focillon, 1947, p. 21). Siguiendo a Riegl, el historiador francés centra el concepto de estilo en las formas en interacción con la técnica, y les otorga a estas una vida separada de los contenidos, ubicándolas en el ámbito de las ideas puras, expresión del espíritu. Plantea, entonces, que las formas obedecen a reglas que le son propias y que van configurando los distintos momentos de su «vida» (Focillon, 1947, pp. 28-33). Kubler se distancia del idealismo de su maestro pero se apropia de la idea de estilo como sintaxis con una dinámica (vida) propia, vale decir, que no pueden entenderse como reflejo directo de las circunstancias socio-políticas en las que se origina, lo que implica asumir la posibilidad de que existan simultáneamente diversos estilos en un mismo contexto histórico-cultural, como así también reapariciones de estilos en diversas épocas. En este sentido como señalamos más arriba propone pensar la historia de las «obras de arte» no como sucesión de estilos sino de series con distintas duraciones:

Todo varía con el tiempo y el lugar y no podemos fijar en ninguna parte una cualidad invariable como hace suponer la idea de estilo [...], cuando se tienen en cuenta la duración y el marco, tenemos en la vida histórica relaciones variables, momentos pasajeros y lugares cambiantes [...] En lugar de la idea de estilo, que



abarca demasiadas asociaciones, estas páginas han esbozado la idea de una sucesión relacionada de obras originales con réplicas, todas distribuidas en el tiempo como versiones reconocibles, tempranas y tardías, de la misma clase de acción. (Kubler 1962/1988, p. 194)

Rechaza de plano la equiparación de estilo a cultura y, más aún, la equivalencia, pretendida por la arqueología tradicional, de dar cuenta de una cultura a través de estilos cerámicos: «This long quest for the meaning of sherds has produced an incomparable history of pottery, but not a history of civilization, because pottery alone does not reveal much more than itself»<sup>14</sup> (Kubler, 1985, p. 398). El ejemplo que de la cerámica griega es elocuente al respecto: «Si tuviéramos que basarnos exclusivamente en la historia de la cerámica para conocer los sucesos del período helénico en 550-450 a.C. el cambio de la pintura de figuras negras a la de figuras rojas se interpretaría probablemente como un hecho político o social, más que como una transformación dentro del arte» (Kubler, 1986, p. 36).

Otro de los ejemplos elocuentes acerca de que los desarrollos artísticos no son un mero correlato de lo que ocurre en su entorno social, sino que muchas veces se dan con relativa autonomía aportando innovaciones culturales originales, es el referido a las transformaciones promovidas por las vanguardias en la década del 10:

Un ejemplo es la súbita transformación del arte y la arquitectura occidental que se produjo hacia 1910. El tejido de la sociedad no manifestó ninguna ruptura y el ritmo de las invenciones utilitarias continuó paso a paso en un orden estrechamente ligado, pero el sistema de invenciones artísticas se transformó bruscamente, como si una gran cantidad de personas se hubiesen dado cuenta súbitamente de que el repertorio heredado de formas ya no correspondía al significado actual de la existencia. (Kubler, 1985, pp. 131-132)

---

<sup>14</sup> «Esta larga búsqueda por el significado de los tiosos ha generado una inigualable historia de la cerámica, pero no una historia de la civilización, porque la cerámica de por sí no revela más que a sí misma» (Kubler, 1985, p. 398).

Consideramos, sin embargo, que es necesario plantear una salvedad, nos inclinamos a pensar que esto es posible en la sociedad moderna donde el arte se desarrolla en un campo específico y con autonomía relativa de los otros campos de la actividad humana. Coincidimos acerca de que no podemos definir un «estilo» como representación de una identidad cultural, a través de las características de, por ejemplo, la cerámica, en ninguna época pero, si consideramos el conjunto de las producciones plásticas en sus múltiples materialidades en las sociedades premodernas y en las prehispánicas, encontramos que las transformaciones técnico-materiales y formales están atravesadas por las funciones de esas producciones en determinados contextos de uso y circulación, ya sean religiosas, rituales, funerarias, guerreras, etcétera.

En el mismo sentido que Kubler crítica el concepto de estilo señala las limitaciones del concepto de período: en arqueología se han establecido periodizaciones a partir de determinadas dataciones que no daban cuenta de todos los procesos que se estaban desarrollando en todo el ámbito de extensión de la cultura. Es por esta razón que Kubler propone para América el esquema de períodos formativo, clásico, postclásico y colonial como categorías (*an empty chronology*) cuyas duraciones variarán según se trate de los centros o de las áreas periféricas; partiendo de la premisa de que los centros metropolitanos tienen desarrollos más rápidos que las periferias (Kubler, 1985, p. 396). Pero advierte que debemos, también, considerar que los centros pueden devenir periferia y que los cambios no se deben solo a influencias externas sino que pueden producirse en el seno de la misma cultura. Si bien consideramos, a diferencia de Kubler, que sería deseable abandonar el uso de denominaciones como «formativo», «preclásico», «clásico», «posclásico», que cargan connotaciones evolucionistas, nos interesa rescatar la propuesta de pensar que los «períodos», que tradicionalmente están definidos en base a transformaciones sociopolíticas, económicas y culturales, no pueden dar cuenta de la diversidad de procesos que se dan en un mismo tiempo en diversos lugares.

Para Kubler la tarea del historiador es descubrir las múltiples configuraciones del tiempo, de las que no eran conscientes sus protagonistas, y que se expresan a través de sus obras (la cultura material). Los objetos producidos por el hombre, incluidas las obras de arte, son «emanaciones del tiempo pasado» que perduran más allá de su tiempo. Los acontecimientos del pasado son «conmociones de magnitud variable» que se manifiestan a través de «señales autoproducidas»: documentos, instrumentos, obras. El investigador (historiador, arqueólogo, etcétera) es un «descubridor» de estas señales, que a su vez se transforma en un nuevo emisor de las mismas en tanto las trasmite a través de sus investigaciones a las que Kubler denomina «relevos». Estos generan una nueva forma de la señal en tanto la interpretan y la traen a una nueva época: «Cada relevo, voluntaria o involuntariamente, deforma la señal de acuerdo a su propia posición histórica. [...] el oficio del historiador se refiere a la elaboración de mensajes creíbles a partir de las simples bases que permiten las señales primarias [los testimonios más cercanos al acontecimiento mismo, generalmente fechas, lugar, agentes]. Los mensajes más complejos tienen grados variables de credibilidad» (Kubler, 1962/1988, pp. 79-81).

Este aspecto nos resulta sumamente rico para reflexionar sobre el rol que le caben a los textos científicos en la vida de los objetos puesto que está poniendo en el tapete que el sentido y agencia que pueda tener una obra de arte no está dada solo por el sentido y función en el momento en que se produjo sino también por los usos y acciones posteriores que se generan a partir de los mismos, incluido su estudio y análisis.

Cabe señalar que la obra de Kubler está atravesada por una tensión entre el formalismo que hereda de Focillón y la perspectiva histórico antropológica que lo liga a Kroeber, tal como se evidencia cuando plantea la posibilidad de establecer duraciones regulares intrínsecas al proceso de invención y producción independientemente de variables socioculturales; hipótesis que sostiene a partir de sus investigaciones sobre la escultura maya, grabado japonés y arquitectura gótica, que lo llevan a concluir en que tuvieron ciclos dobles de 60 años para las etapas de invención y experimentación (Kubler, 1962/1988, p. 167). Esta idea de que

podría existir «una categoría temporal en el esfuerzo humano, independientemente de la actitud cultural», implica concebir la posibilidad de que el trabajo humano y sus productos se ubiquen por fuera de la cultura en una dimensión autónoma siempre idéntica a sí misma, hipótesis que contradice sus propios planteos cuando, por ejemplo, analiza cómo afectó la conquista española el desarrollo del excelente trabajo escultórico indígena en el valle de México, que representaba una nueva serie formada a partir de la síntesis de elementos aportados por los pueblos sojuzgados por los aztecas, que se vio interrumpida y forzosamente desplazada por una serie vieja traída de España, el plateresco. Los escultores aztecas fueron obligados a aprender nuevas técnicas y nuevos sistemas de representación, de modo que la serie nativa nunca completó su ciclo, ni tuvo ocasión de encontrar su conclusión natural (Kubler, 1962/1988, p. 175).

## Crítica a la iconología

Kubler rescata la importancia del análisis del *significado* articulado con el de la forma:

[...] la morfología ha desempeñado un papel menor en la historia del arte, tachada de «mero formalismo» por los iconógrafos e historiadores sociales que se han ocupado más de escribir historia con imágenes que de descubrir los lenguajes intrínsecos de esas imágenes [...] Avanzados los años 60, sin embargo, se empezó a advertir que podían extraerse significados de hallazgos arqueológicos respecto de los cuales no existían textos escritos en la época que fueron creados. Desde entonces la idea de que la morfología y la iconografía requieren un estudio simultáneo ha ido cobrando mayor aceptación. Y ello es porque la determinación surge tanto de la exacta descripción formal como de los escritos de la época. La forma visual es intrínseca, mientras que el testimonio escrito es adherente y extrínseco. (Kubler, 1988, p. 203)

Nos resulta sumamente acertada esta propuesta que pone la mira en la necesidad de atender al lenguaje intrínseco de las imágenes, concebidas como generadoras de sentidos en su especificidad plástico formal y no como meras ilustraciones de contenidos sociales e históricos; como así también la afirmación de que es posible reconstruir el sentido en materiales como los amerindios que provienen del registro arqueológico y no poseen asociados documentos escritos coetáneos.

La necesidad de hallar las fuentes iconográficas en los textos escritos llevó a que la palabra preceda a la imagen, quedando esta como mera ilustración de aquella: «Hoy la iconología se asemeja a un índice de temas literarios ordenados por los títulos de los cuadros [...] cuando el iconólogo tiene textos reduce la plenitud de las cosas a los esquemas que el aparato textual le permite» (Kubler, 1962/1988, p. 192). Esta dependencia del texto escrito ha limitado su campo de estudio a las culturas con escritura y ha centrado la problemática en la continuidad de temas, dejándose de lado las interrupciones y rupturas de la tradición (Kubler, 1962/1988, p. 85).

En cuanto a la iconología de Panofsky,<sup>15</sup> específicamente, la crítica de Kubler, en sintonía con la de Francastel,<sup>16</sup> apunta a que el método iconológico estudia solo los «significados adherentes» suponiendo que en cada momento histórico y en cada lugar existe un modelo central de sensibilidad que se expresa en las obras y en sus fuentes escritas. Considera, atendiendo a la lección del arte etnográfico estudiado por Boas<sup>17</sup> y Kroeber, que pueden darse cambios

---

<sup>15</sup> Panofsky describe por primera vez su método en la introducción de *Estudios sobre iconología*, trabajo que data de 1939, y lo despliega con mayor precisión en el primer capítulo de su libro *El significado en las artes visuales* de 1955.

<sup>16</sup> Francastel señala que «para Panofsky [...] lo que cuenta es la significación, si no literaria, estrictamente reducida a los datos del lenguaje verbal de la obra de arte» y que las obras, fundamentalmente del Renacimiento, para cuyo análisis aplica su método le proporcionan «sobre todo un pretexto para dilucidar las nociones específicas del humanismo de la época» (Francastel, 1970/1975, p. 14).

<sup>17</sup> En *Primitive Art*, Boas señala que el contexto define el significado del símbolo y que las variaciones de contexto modifican el sentido de aquel, como así también, la ubicación social y/o el género del sujeto que

en los «significados adherentes», de acuerdo con las «entidades que cubren», aspecto que la iconografía no considera ya que identifica los «temas» como puros contenidos sin considerar la interacción con el soporte (Kubler, 1962/1988, p. 86).

En 1962 Panofsky le escribe una carta a Kubler en la que le dice que con su libro *The Shape of Time* «conseguía lo aparentemente imposible: demostrar que pueden aplicarse métodos históricos a unos materiales que, al situarse ante ellos, no parecen tener historia» (como se citó en Kubler, 1988, p. 202). Como señalamos, paradójicamente la arqueología ha recurrido a la iconología de Panofsky a la hora de adoptar una metodología proveniente del campo de la historia del arte. Apropiación que siempre se ha hecho a expensas del método mismo.

Recordemos que este historiador del arte alemán emigra a EE. UU. en 1933, cuando los nazis llegan al poder. En 1935 obtiene un puesto permanente en el Institute of Advanced Study de la Universidad de Princeton, consagrándose como el maestro de la iconología. Décadas después los arqueólogos norteamericanos se «apropiarán» de su método y difundirán una versión *sui generis* del mismo que también impactará en la arqueología latinoamericana. A nuestro juicio es el giro positivista que da Panofsky a la iconología heredada de Warburg —eludiendo la problemática del anacronismo en la imagen y asumiendo una correspondencia directa entre fuentes escritas y modelos iconográficos— lo que facilitó la adopción-adaptación de su método por parte de la arqueología. Los arqueólogos lo asumieron como una taxonomía que les permitía organizar las imágenes procedentes del registro arqueológico en «temas» y «motivos» y adscribirlos a «unidades estilístico-temáticas» que se corresponderían con determinadas unidades espacio-temporales, es decir, con determinadas «culturas».

---

interprete el símbolo, por ejemplo, un rombo en las ropas de un hombre sioux representa un enemigo muerto, en las de una mujer, una tortuga, animal identificado con lo femenino (Boas 1927/1947, p. 125).

Se obvia de plano cuestiones fundamentales: ya desde el nivel pre-iconográfico que corresponde a la interpretación de los «significados primarios o naturales», o sea a la identificación de «formas puras» como representaciones de «objetos naturales», «motivos artísticos», nos basamos no solo en nuestra «experiencia práctica» sino que ajustamos la interpretación a nuestro conocimiento de la «historia del estilo»: en una obra renacentista si algo se ubica en el espacio sin apoyarse sobre algún plano, leemos ese objeto como algo que «flota en el aire», en cambio, si se trata de una obra medieval este objeto sencillamente está en un espacio que no pretende representar el espacio tridimensional (Panofsky, 1980, p. 15). Evidentemente cuando el arqueólogo se enfrenta a imágenes prehispánicas no solo no cuenta con la «experiencia práctica», posible solo si se pertenece a la misma cultura, sino que tampoco cuenta con alguna fuente de información que dé a conocer las convenciones que rigen el reconocimiento de los «significados naturales».<sup>18</sup> El análisis iconográfico —que hace a la interpretación de los «significados secundarios o convencionales», atribuidos a combinaciones de «motivos artísticos» que constituyen «imágenes» que a su vez combinadas constituyen

---

<sup>18</sup> Como ejemplo de las tantas adaptaciones del método iconológico para interpretar imágenes prehispánicas podemos mencionar el erudito y exhaustivo texto *Iconografía Mochica* de Anne Marie Hocquenghem. La autora entiende como «descripción preiconográfica»: los «temas» que ella configura a partir de un extenso corpus de 8000 piezas, tales como, «Bailes de muertos relacionados con moscas», «Baile de guerreros con una gran sogá»; «Sacrificio», etcétera, (Hocquenghem, 1987, p. 21). Lejos de ser «significados naturales», estos son, como ella misma los denomina, «temas iconográficos», vale decir que, siguiendo a Panofsky, al hablar de «temas» ya estamos en el segundo nivel. Es desconcertante la interpretación que hace de lo que sería el «nivel iconográfico», puesto que aquí pasa a describir información sobre mitos y ritos relacionados con el calendario agrícola presentes en las fuentes históricas de los siglos XVI y XVII y en información etnográfica. Suple sin más la falta de fuentes escritas de la cultura moche por fuentes lejanas espacio-temporalmente. En el «nivel iconológico», retoma la relación establecida en el nivel anterior (no hay ninguna diferencia entre uno y otro): explica las «escenas» representadas en los ceramios, definidas por la propia autora sin otra fuente de información más que las imágenes mismas, a partir de relatos presentes en las fuentes mencionadas: «Si la iconografía representa los mitos y ritos relacionados con el calendario ceremonial andino, tal como es descrito en las fuentes etnohistóricas y etnológicas y si los temas de las escenas mochicas aparecen en la iconografía chavín y siguen siendo modeladas y pintadas en los ceramios chimús e incas, así como en el material de la costa central y sur, este calendario perdura desde el primer horizonte hasta nuestros días» (Hocquenghem, 1987, p. 26). Interpreta las imágenes a partir de las fuentes, presuponiendo la continuidad del calendario, que demuestra apelando a las mismas imágenes que está interpretando. Las imágenes funcionan simultáneamente como objeto de interpretación y como prueba de las interpretaciones que se le aplican. Cabe aclarar que el trabajo de Hocquenghem presenta una valiosa información, sobre todo en cuando a la recopilación y sistematización de iconografía moche.

«historias y alegorías» vinculadas con determinados temas o conceptos—presupone «una familiaridad con temas o conceptos específicos, tal como han sido transmitidos a través de fuentes literarias» (Panofsky, 1980, p. 21). Panofsky advierte que en muchos casos los «motivos» no se explican a través de fuentes literarias sino de otras obras que instauran «tipos iconográficos», vale decir que la interpretación iconográfica requiere del conocimiento de las fuentes literarias y el de la «historia de los tipos». Nuevamente se torna difícil pensar en el acceso a este nivel con materiales arqueológicos de sociedades ágrafas, o incluso en el caso de las sociedades mayas, donde el sistema de escritura está dedicado, casi exclusivamente, al registro de datos (fechas, nombres, eventos, conmemoraciones, etcétera) que nada nos dicen respecto a las «convenciones iconográficas». El nivel iconológico corresponde al «significado intrínseco o contenido», se trata de los principios, que subyacen en la producción de los motivos artísticos y de historias y alegorías, que se manifiestan en «los métodos compositivos» y a través de la «significación iconográfica», y que dan significado incluso a las disposiciones formales y a los procedimientos técnicos empleados.<sup>19</sup> Estos principios no pueden encontrarse en un único texto individual sino indagando aquellos supuestos que revelan «la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa» (Panofsky, 1980).

Kubler sostiene que si en el estudio del arte occidental se puede proceder siguiendo el método iconológico que implica pasar de un nivel al otro, donde la interpretación del primero sustenta la del segundo y la de este la del tercero, en el arte prehispánico es más fácil establecer el «significado intrínseco» (nivel iconológico), que los significados convencional (nivel iconográfico) o natural (nivel pre-iconográfico), dado que estos dependen de fuentes escritas para su reconstrucción: «rara vez pueden descifrarse las convenciones pictóricas sólo con un examen de la pintura» pero todas las obras poseen significado intrínseco como

---

<sup>19</sup> Nótese la dimensión significativa que el autor atribuye a los aspectos formales y técnicos, sin embargo, en lo concreto solo lo consideró para el caso de la perspectiva, en el resto de su frondosa y, por cierto, valiosa producción sobre problemas iconológicos, sus indagaciones se concentraron en lo temático.



«síntoma cultural», aunque carezcan de significado natural y convencional. Por ejemplo, «muchas de las obras de arte textiles que no representan nada pero son sintomáticas de su civilización por el significado intrínseco» (Kubler, 1986, p. 41). El teórico en su interpretación apunta a develar siempre significados intrínsecos, que van más allá de lo que conscientemente los propios productores y consumidores de ese arte podían explicitar.

## El estudio del arte prehispánico

Como hemos visto la crítica al método iconológico plantea cuestiones que hacen a todo tipo de producción artística de cualquier tiempo y lugar, sobre todo en lo referido a la reducción del problema de la interpretación de la obra al nivel de los contenidos iconográficos dejándose de lado la generación de sentido a través de la dimensión técnico-material, como así también, la problemática de la perdurabilidad de la obra en el tiempo con la consecuente transformación, tanto de sus efectos, como de su significado.

En cuanto a la cuestión del significado en el arte prehispánico, Kubler señala que la influencia de los estudios iconológicos ha llevado a aplicar las crónicas coloniales para analizar las obras de sociedades desarrolladas en períodos anteriores, metodología que, acertadamente a nuestro juicio, rechaza de plano: «[...] to use Sahagún to explain the oldest Mexican urban societies is as unprofitable as to try to explain ancient Egypt by the Muslim historians»<sup>20</sup> (Kubler, 1985, p. 404). En el mismo sentido, critica el uso de la analogía etnográfica, fundada en la creencia de que existen «sistemas cognitivos amerindios» que permiten aplicar la misma explicación a sociedades totalmente diferentes, como por ejemplo, las interpretaciones elaboradas sobre el sentido mítico-ritual del jaguar entre los olmecas apelando a los rituales chamánicos amazónicos

---

<sup>20</sup> «Utilizar Sahagún para explicar las más antiguas sociedades urbanas mexicanas es como intentar explicar el antiguo Egipto a través de los historiadores musulmanes» (Kubler, 1985, p. 404).

(idem). En general en la historiografía del arte prehispánico, y en particular en la de Mesoamérica, esta ha sido una tendencia dominante: la utilización de fuentes coloniales para la interpretación de todo el pasado prehispánico<sup>21</sup> y la de fuentes etnográficas amazónicas para indagar el chamanismo y sus posibles expresiones iconográficas. Se apelaba a los textos históricos y etnográficos como si fuesen fuentes iconográficas en el sentido panofskiano del término. Kubler descarta la posibilidad de continuidades verificables que permitan traspolaciones en tiempo y lugar y hace suyo el argumento de Focillon respecto a que la misma forma con el paso del tiempo puede adquirir un sentido diferente, así como un mismo significado puede hallar nuevas formas de expresión («principio de disyunción»): «La iconografía puede concebirse de distintas maneras, ya sea como la variación de las formas en el mismo sentido, ya como la variación de los sentidos en la misma forma [...] el signo se convierte en forma y en el mundo de las formas engendra una serie de figuras, en lo sucesivo sin relación con su origen» (Focillon, 1947, p. 15).

Este es uno de los aspectos centrales en la problemática de la interpretación de imágenes prehispánicas: en qué casos y de qué modo usar fuentes coloniales o etnográficas. La arqueología hasta hace algo más de una década rechazaba de plano su uso, mientras que la historia del arte, como señalamos, hacía cierto abuso de ellas (en especial de los textos post-conquista). Nos resulta evidente que es imposible acudir a ellas como «fuentes iconográficas»<sup>22</sup> en las que hallaríamos el correlato escrito del texto icónico, evidentemente la distancia temporal y cultural lo inhabilita de cuajo; pero estos testimonios en relación con información arqueológica permiten construir hipótesis sobre el contexto simbólico-religioso de producción y circulación de los objetos plásticos, y articular esta reconstrucción

---

<sup>21</sup> Mencionamos un ejemplo de este tipo de uso de las fuentes etnohistóricas en la nota 17 referida al trabajo de Hocquenghem sobre iconografía mochica.

<sup>22</sup> En la medida en que la fuente iconográfica describe el tema que la imagen representa (por ejemplo, los Evangelios como fuente básica de la pintura religiosa cristiana) no es posible recurrir a un texto producido en etapa post-conquista para leer el contenido de una imagen prehispánica aunque corresponda al mismo ámbito geográfico y cultural. La fuente iconográfica antecede o es coetánea a la imagen en tanto es la que funda un tema o motivo.

con el análisis intrínseco de los mismos a fin de poder vislumbrar su sentido y significado. Consideramos que, si bien procesos de disyunción existen, se han dado en la historia de América una serie de pervivencias a nivel de prácticas y creencias, que hacen a los órdenes cosmológicos y ontológicos, que pueden rastrearse y que permitirían apelar a ese tipo de fuentes para la construcción de hipótesis interpretativas.

Volviendo a Kubler, el autor insiste en la necesidad de integrar la arqueología y la historia del arte para estudiar el arte prehispánico y en que es a esta disciplina a la que corresponde dar cuenta de la especificidad de las obras que son algo más que meros «artefactos utilitarios». En este sentido, critica el abordaje de los objetos de arte desde la arqueología, concebidos como meras «fuentes de información más que como realidades expresivas» (Kubler, 1986, p. 34) y señala los supuestos erróneos que esa concepción conlleva: 1- el arte imita la naturaleza, 2- las obras pueden explicarse a partir de los textos históricos, 3- el arte refleja la vida de la comunidad que lo produce (ídem).<sup>23</sup> Pero además, insiste en la necesidad de integrar dos modos de ordenar el tiempo:

Los arqueólogos de formación antropológica<sup>24</sup> suelen realizar divisiones en compartimentos separados. Los historiadores del arte de formación humanista hacen normalmente descripciones de un discurrir continuo [...] Las dos clases de descripción del pasado pueden ser complementarias en el sentido de Niels Bohr que declaraba que la integridad de las culturas humanas requiere un «entramado de diferentes descripciones que incorporen nociones aparentemente contradictorias». (Kubler, 1986, p. 33)

---

<sup>23</sup> Hemos desarrollado una crítica a estos supuestos en Bovisio 2011.

<sup>24</sup> Kubler señala una diferencia capital entre la arqueología europea que nace como disciplina auxiliar de la historia, lo que le imprimió un sello humanista e historicista, mientras que la arqueología americana se desarrolló unida a la etnología dedicada a «culturas ágrafas», y concebidas por el pensamiento positivista y colonialista de fines del siglo XIX como «fuera de la historia» (Kubler, 1986, p. 33).

Sería excesivo desplegar el análisis de la aplicación que hace Kubler de su método a todos los casos tratados en su libro sobre arte prehispánico de Mesoamérica y Andes Centrales, de modo que comentaremos los aspectos fundamentales a través de algunos ejemplos:

- Aplicando el «principio de disyunción» postula que la reiteración de temas olmecas en las etapas posteriores del arte mesamericano no implican semejanzas y continuidades de sentido; por ejemplo los «atlantes enanos» que sostienen un altar o trono olmeca (Golfo de México, 1200 a.C.-200 d. C.) conocido como «Monumento 2 de Portero Nuevo» en Veracruz, reaparecen en una estructura semejante en el Templo de los Guerreros de la ciudad maya tolteca de Chichen Itzá, en Yucatán, en pleno postclásico temprano (900-1200), pero estas semejanzas formales e iconográficas «no garantizan un significado idéntico» (Kubler, 1986, p. 130). Como señalamos, más arriba, este es un punto sumamente complejo y discutible porque si bien el fenómeno de disyunción es innegable también existen formas con significados de larga duración (por ejemplo, la iconografía y símbolos cristianos a lo largo de los siglos). Entendemos que, particularmente ante la ausencia de fuentes iconográficas escritas, la cuestión debe analizarse a la luz de corpus que atraviesen la larga duración y nos permitan establecer continuidades y rupturas formales a la luz de los contextos de producción, uso y circulación de los objetos a través del tiempo.
- Analiza la tensión entre desarrollo tecnológico y artístico, en el sentido de que no necesariamente las transformaciones e innovaciones tecnológicas impactan directamente en el tipo y calidad de la producción plástica. Por ejemplo, pese a que en Teotihuacán (valle central de México, 100-900) se utilizó una tecnología neolítica la escultura lítica alcanzó una gran calidad estética, así como la incorporación y desarrollo de la metalurgia en el valle de México después del 1000 no acarrió modificaciones en el arte de trabajar la piedra y la arcilla (Kubler, 1986, p. 61). Evidentemente

esta consideración trasunta una mirada evolucionista por parte del historiador que está identificando la tecnología lítica con la Edad de Piedra y la metalurgia con la más avanzada Edad de Bronce, sin embargo, nos interesa rescatar la noción de relativa independencia entre transformaciones técnicas y económicas y la producción plástica, vale decir, de que no necesariamente las primeras conllevan cambios significativos en la segunda. Al igual que Boas y Warburg,<sup>25</sup> relativiza la idea de «cultura ágrafa» y otorga un lugar clave a las formas plásticas en la trasmisión de significados. Por ejemplo, refiriéndose a Teotihuacán, sostiene que se definen y difunden «formas convencionales que se acercan la categoría del sistema escrito» (Kubler, 1986, p. 64). Pero además, atiende a los procedimientos retóricos que constituyen este lenguaje: destaca que el arte de Chavín (sierra norte del Perú 1200-200 a.C.) debe «leerse» en función de procesos tales como las sustituciones, figuras antropomorfas como el Lanzón presentan garras de falcónidas en los pies, patas de caimán en lugar de manos, etcétera, y anotropismos, como el Obelisco Tello que «se puede ver en las dos direcciones» (Kubler, 1986, p. 392). Respecto a la cerámica de la cultura Nazca (costa sur del Perú, 100-600) sugiere que las imágenes de animales podrían funcionar en términos metafóricos (cuestión que ha sido retomada por numerosos autores hasta el presente): a través de procesos de composición que combinan diversas partes de los animales: «La ballena es rápida, igual que el halcón, de forma que cualquiera de sus partes sirve para representar la velocidad. Así que la aleta dorsal puede sustituirse por una pluma[...]» (Kubler, 1986, p. 447). Más allá de que cada una de las interpretaciones del autor podría discutirse largamente nos interesa la propuesta de indagar en los procesos de generación de sentido a través de la configuración de las imágenes. Este es un aspecto que consideramos de suma importancia respecto a la función que le cabe a las imágenes plásticas en sociedades que no poseen sistemas de

---

<sup>25</sup> Véase al respecto el análisis de Warburg sobre imágenes y rituales de los indios Pueblo (Warburg, 1995).

escritura o que como en el caso maya, por ejemplo, la escritura de glifos no reemplaza la información que se trasmite a través de las imágenes icónicas sino que más bien se trata de dos sistemas de transmisión de sentido articulados y complementarios. Atiende a la posibilidad de que una misma iconografía tuviese circulaciones sociales diferenciadas en relación con las técnicas y materiales empleados para elaborar los soportes: las figurillas de arcilla de Teotihuacán pueden ser «[...] la base popular del arte aristocrático e impersonal de las máscaras funerarias de piedra» (Kubler, 1986, p. 66). El desarrollo de este planteo implica asumir que la materialidad en sí misma genera sentidos y funciones diferentes, vale decir, que la agencia<sup>26</sup> de las imágenes depende del objeto en el que se materializan incluso portando una misma iconografía. Aplica la noción de estilo para referirse a los rasgos plástico-formales de las imágenes y lo distingue de las características icónicas, es decir, de la relación entre el signo y el referente. Refiriéndose al estilo Wari-Tiwanaku (600-1000)<sup>27</sup> sostiene que «pertenece a la tradición andina de signos convencionales ordenados por necesidades semánticas más que por relaciones miméticas. Transmite información sobre ideas y no imágenes de cosas, y en esto se parece al arte de chavín aunque hay gran diferencia entre los dos estilos. Los objetos chavín son curvilíneos y asimétricos; los de Tiahuanaco son rectilíneos y equilibrados. El relieve de Chavín recuerda al trabajo en madera y metal y el Tiahuanaco evoca las técnicas textiles y de cestería» (Kubler, 1986, p. 474). En este sentido el estilo aludiría a formas que pueden derivar de otras tecnologías y que

---

<sup>26</sup> Estamos usando este concepto en los términos de Gell, quien afirma que la naturaleza de las cosas no es intrínseca sino relacional, involucrando a cosas y personas dotadas de «personalidad», vale decir, capaces de intencionalidad: «[...]social agency is not defined in terms of “basic” biological attributes (such as inanimate things vs. incarnate person) but is relational-it does not matter, in ascribing social agent status, what thing (or a person) “is” in itself; what matters is where it stands in a network of social relations» (Gell 1998, p. 123).

<sup>27</sup> Durante este período los estados de Wari y Tiwanaku hegemonizan el área andina central. Tiwanaku en su etapa expansiva controla económicamente, por medio de enclaves coloniales, la zona de las tierras bajas del este boliviano, el sur del Perú (que coexisten con asentamientos wari) y el norte de Chile. El estado wari, cuya capital homónima se ubica en Ayacucho (sierra central), encara una expansión militar con control político de los territorios que incorpora, desde la costa sur, valle de Ica, hasta la costa norte en territorios antes ocupados por los señores moche.

se adoptan independientemente de la función de la imagen en relación con su referente: se puede aludir con mayor o menor grado de mimesis a seres existentes en el mundo físico (objetos, animales, plantas, etcétera) pero también diversos estilos servirían para la transmisión de conceptos abstractos. La discusión en profundidad de estas cuestiones llevaría a la elaboración de otro paper pero es estimulante la sugerencia de Kubler para problematizar las relaciones entre estilo, técnicas, mimesis y representación. Las descripciones técnico-materiales y formales, si bien pueden resultar tediosas, nos resultan muy pertinentes porque remiten a las condiciones concretas de producción de la imagen y porque, como ya señalamos, estas variables también son portadoras de sentido. Pero, además, consideran a las diversas tradiciones de productores: alfareros, pintores, escultores, permitiendo indagar el rol específico que les cabe en la transmisión y circulación de significados a través de las imágenes plásticas y los recursos que seleccionan en función de esto: «los pintores mochicas conseguían la animación a costa del color, al contrario de sus contemporáneos de la costa sur que aseguraban la policromía a costa de la descripción pictórica» (Kubler, 1986, p. 443). En el abordaje de la arquitectura, como el objeto mismo lo permite, es donde más se detiene en aspectos técnico-funcionales, es en esta producción en la que más funciona su idea de que las formas son «soluciones a problemas»; deja, entonces, absolutamente de lado el aspecto de los significados simbólicos, olvidando su propia afirmación de que las obra de arte son «realidades expresivas».

## A modo de conclusión

A lo largo del texto hemos apuntado al rescate de los aportes de Kubler, a la luz del influjo de la etnología de Boas y Kroeber y del contrapunto con los historiadores del arte vinculados al Instituto Warburg que se constituyeron en pilares del discurso de la historiografía del arte del siglo XX, en función de rescatar y reivindicar la consolidación de una perspectiva histórico antropológica que realmente dé cabida a las expresiones amerindias prehispánicas.

Kubler, como vimos, explícitamente plantea la necesidad de articular los análisis morfológicos con los iconológicos. En este sentido pone en evidencia las dificultades de la aplicación del método de Panofsky para el abordaje de arte prehispánico específicamente y los límites de la propuesta para el abordaje del arte en general. Como vimos en la propuesta del iconólogo el «significado último de la obra», el «contenido», es el resultado del equilibrio entre forma e idea, quedando fuera de consideración los significados que se generan en el proceso de articulación plástico-formal de la obra. La imagen se concibe como soporte de un significado que se le atribuye desde fuera (el significado adherente).

Por el contrario Kubler en sintonía con Francastel, Kroeber y Boas, entiende que los sentidos de las imágenes se generan en la especificidad del objeto plástico, entramado icónico-plástico, resultado de la acción creadora del hombre interviniendo en la materia: los significados intrínsecos, vale decir, específicos, se construyen en la materialidad de las obras. Consideramos que estos autores han contribuido a sentar las bases de un abordaje que no solo nos resulta pertinente para el estudio del arte prehispánico sino para el arte en general y que implica articular dos enfoques que fueron concebidos como opuestos: la iconología y el formalismo. Las formas encarnan significados que tienen una vida dinámica en la medida que ellas se despliegan en el tiempo de las sociedades.

Respecto del arte prehispánico específicamente, Kubler ha señalado las dificultades de apelar a fuentes históricas como fuentes iconográficas en el afán



de adaptar el método iconológico; pero además ha señalado que es erróneo suponer que solo se puede acceder a este conociendo los significados «natural» y «convencional» (en términos de Panofsky): a través de la consideración de la obra como entramado técnico-simbólico e individual podemos establecer el «significado intrínseco». Al plantear la idea de significado intrínseco como «síntoma cultural», expresado en determinadas formas que no necesariamente «representan» contenidos convencionales (por ejemplo textiles andinos de iconografía no figurativa) Kubler deja planteada la importancia de la consideración de los contenidos de la obra no solo en función de «lo representado» sino de esquemas compositivos, patrones cromáticos, etcétera, que también guardan significados. Ciertamente en el arte prehispánico en la medida que la producción no se genera en una dimensión autónoma, como ocurre con el arte occidental moderno, las obras «actuantes» en ámbitos religiosos, sociales y políticos llevan implícita en su configuración esos significados intrínsecos que hace al orden cosmológico de su propia cultura.

Pero estas formas sintomáticas tienen para Kubler una vida particular de acuerdo a cómo se inscriben en la historia y pueden tener diversas duraciones (series abiertas y series cerradas) «materializando el tiempo». Esta concepción de las imágenes como «formas del tiempo» confluye con el concepto warburgiano de *Pathosformel* que implica hablar de ideas y símbolos (en un sentido complejo) que perduran en el tiempo, encarnados en formas concretas. Para Kubler (al igual que para Warburg y Francastel) la labor del historiador es fundamentalmente heurística y hermenéutica: descifrar e interpretar las obras a la luz de una compleja relación con el tiempo que nunca es una sucesión lineal y progresiva, ni la dimensión en la que las obras se inscriben pasivamente. Tal como señala Didi-Huberman (2006): las imágenes reconfiguran el pasado constantemente, tal como adelantó Kubler, dan forma al tiempo. En el caso particular del arte prehispánico este tiempo es no solo el tiempo complejo de su historia originaria sino el de las reaperturas acontecidas en la complejidad de la sociedad conflictivamente «pluricultural y mestiza» surgida de la colonización.

Buenos Aires, diciembre de 2016

## Referencias

Boas, F. (1927/1947). *Arte primitivo*. México: Fondo de Cultura Económica

Böhm, G. (1994). *Was ist ein Bild?* Munich, Alemania: W. Fink.

Bovisio, M. A. (1999). ¿Qué es esa cosa llamada “arte...primitivo”? Acerca del nacimiento de una categoría. En *VIII Jornadas de teoría e historia de las artes: Epílogos y prólogos para un fin de siglo* (pp. 339-355). Buenos Aires, Argentina: CAIA.

Bovisio, M. A. (2007). Aby Warburg: entre la historia de arte y la etnología. *ARTILUGIOS, Investigación, reflexión y crítica en el campo de los Estudios Visuales*, (1), 36-43.

Bovisio, M. A. (2009). Aby Warburg y Franz Boas: un diálogo entre la historia, la teoría del arte y la antropología. En *V Congreso internacional de teoría e historia de las artes: balances, perspectivas y renovaciones disciplinares* (pp. 363-376). Buenos Aires: CAIA.

Bovisio, M. A. (2011). Lo real en el arte prehispánico. *Boletín de Estética. Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas*, (18), 1-15. Recuperado de <http://www.boletindeestetica.com.ar/>

Burucúa, J. E. (Ed.). (1992). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Francastel, P. (1970/1975). *Sociología del arte*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Francastel, P. (1951/1984). *Pintura y sociedad*. Madrid, España: Cátedra.

Gombrich, E.H. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, España: Alianza Forma.

Hodder, I. (2000). Agency and Individuals in Long Term Processes. En M. A. Dobres y J. E. Robb.(Eds.), *Agency in Archaeology* (pp. 21-33). London and New York: Routledge.

Kroeber, A. (1944). *Configuration of Culture Growth*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Kroeber, A. (1952). *The Nature of Culture*. Chicago: Chicago University Press.

Kroeber, A. (1957). *Style and Civilization*. Ithaca: Cornell University Press.

Kroeber, A. (1963). *An Anthropologist looks at History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Kubler, G. (1962/1986). *Arte y arquitectura en la América precolonial*. Madrid, España: Cátedra.

Kubler, G. (1962/1988). *La configuración del tiempo*. Madrid, España: Nerea.

Kubler, G. (1988). Una mirada retrospectiva a *La configuración del tiempo*. En *La configuración del tiempo* (pp. 195-212). Madrid, España: Nerea.

Kubler, G. (1970). Period, Style and Meaning in Ancient American Art. En T. Reese. (Ed.), *Studies in Ancient American and European Art: The Collected Essays of George Kubler*. New Haven: Yale University Press.

Lecomte de Nöuy, P. (1937). *Biological Time*. New York: The Macmillan Company.

Lévi-Strauss, C. (1961/1968). *Arte, lenguaje y etnología*. México: Siglo XXI.

Panofsky, E. (1955/1970). *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires, Argentina: Infinito.

Panofsky, E. (1939/1980). *Estudios sobre iconología*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Pasztor, E. (2005). *Thinking with Things. Towards a New Visions of Art*. Austin: University of Texas Press.

Paternosto, C. (2001). *Abstracción: el paradigma amerindio*. Bruselas, Bélgica: IVAM.

Reese, T. F. (1988). Introducción. En G. Kubler. *La configuración del tiempo* (pp. 13-53). Madrid, España: Nerea.

Warburg, A. (1995). *Images from The Region of the Pueblo Indians of North America*. Ithaca-Londres: Cornell University Press.

### **María Alba Bovisio**

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, docente e investigadora en la cátedra de Arte Precolombino de esa institución, donde también ejerce la docencia de posgrado, y Profesora titular de arte amerindio prehispánico en la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de San Martín. Su tesis doctoral, *De imágenes y misterios: el problema de la interpretación del "arte" prehispánico* (2008), ha sido publicada parcialmente en diversas revistas especializadas. Es co-autora junto a Marta Penhos de *Arte indígena: categorías, prácticas y objetos* (2010), co-autora con Juan Carlos Radovich de *Arte Indígena en Tiempos del Bicentenario* (2011) y ha participado en los volúmenes recientemente publicados: *Somos de Barro, Somos de Piedra: Arqueología del Cuerpo en América Latina* (2013) editado por Escalona, C y Navarrete, R. y *Wak'as, diablos y muertos alteridades significantes en el mundo andino* (2016), editado por Bugallo, Lucila y Vilca, M.