Primitivismo anacrónico:
La modelación de vacío como valor estético

Baraka

Categoría 1-Texto largo

Tabla de contenido

Abreviaturas		
Lista de figuras		
Introducción		**1**
1.	**Punto de giro**	**4**
2.	**Primitivismo anacrónico**	**7**
2.1.	**Lo real**	**7**
2.2.	**Definición**	**20**
3.	**Coda**	**35**
3.1.	**Apéndice (I)**	**42**
3.2.	**Apéndice (II)**	**43**
Bibliografía		**45**

Abreviaturas

a.C.	**Antes de Cristo**
d.C.	**Después de Cristo**
mm	**Milímetros**
cm	**Centímetros**
m	**Metros**

Lista de figuras

Figura 2.1	**Figuración antropomorfa Cancana (milenio IV a.C.)**	**10**
Figura 2.2	**Cultura Quimbaya. Urna funeraria (siglos I a.C. a VII d.C.)**	**11**
Figura 2.3	**Cultura Quimbaya. Tumba de pozo y cámara (siglos IX a XVII d.C.)**	**13**
Figura 2.4	**Anónimo. Virgen del cerro de Potosí (1720)**	**15**
Figura 2.5	**Athanasius Kircher. Madre Naturaleza (1667)**	**16**
Figura 2.6	**Cultura Quimbaya. Ajuar funerario (siglos IX a XVII d.C.)**	**18**
Figura 2.7	**Anónimo. Zeus Miliquio. Exvoto (siglo IV a.C.)**	**19**
Figura 2.8	**San Agustín. Santuario de Lavapatas (milenio I d.C.)**	**21**
Figura 2.9	**Teotihuacán. Ajuar funerario (siglo II d.C.)**	**22**
Figura 3.1	**San Agustín. Tumba (milenio I d.C.)**	**36**
Figura 3.2	**Nadín Ospina. Crítico extático (1993)**	**37**
Figura 3.3	**Bernardo Salcedo. Nuestra Señora de Bojacá (1968)**	**38**
Figura 3.4	**Cultura Hamangia. Ajuar Funerario (milenio V a.C.)**	**39**
Figura 3.5	**Henry Moore. Madre reclinada y niño (1960-1961)**	**40**

Introducción

La figuración naturalista se caracteriza por la libertad y soltura de movimientos. Esto se concreta por vez primera en obra griega del siglo V a.C. atribuida a Policleto: el Doríforo. El tema de esta obra viene de una tradición lejana. El Doríforo obedece a variación de un *kouroi*. Estas efigies son exvotos erigidos en agradecimiento a favores provistos por una divinidad y en calidad de antídotos contra espantos de quienes se ausentaban de sus comunidades en caso de guerra y fallecían en batalla o no regresaban jamás y morían en el extranjero. El vacío que dejaban se colmaba de esta manera. En un comienzo sus representaciones son hieráticas: imágenes suspensas en un aire sagrado producido por figuración apoyada en una línea recta. Entre este momento y la llegada del Doríforo transcurren dos centurias. Los *kouroi* encarnarían el ideal aristócrata de la *kalokathía*, según el cual en los rostros de los nobles no se habían de reflejar las tensiones del alma. El Doríforo se nos presenta distante y desentendido. Se construye desde una línea sinuosa. Está de pies y descarga el cuerpo sobre la derecha. En la mano izquierda empuña una lanza metálica razón del apodo que ha recibido; *doryfóros*, 'portador de lanza'. Esta escultura recrea instante de un joven en la guerra. (¿Dos milenios luego esta impasibilidad se convierte en la actitud aséptica de los filósofos entregados a la comprensión de la *physis*, sean científicos exactos y naturales o científicos sociales y humanos?)

Hay más. Esta obra de Policleto acoge criterio fijado por Policleto mismo, garante de armonía, donde la altura exacta de un hombre corresponde a pila de siete cabezas propias. Este criterio corona un canon compuesto por proporciones múltiples, cuya organización recuerda el número áureo de pitagóricos y por extensión el principio del tercero excluido, útil crucial en el sondeo de lo objetivo o la institucionalización de la ciencia empírica. Este canon dicta por ejemplo medida exacta de un pie (dos veces longitud de la palma de una mano). En la plástica de los *kouroi* el Doríforo constata un progreso formal, subrayado estratégicamente por la historia del arte. Extraigamos rápido una conclusión: el naturalismo resulta de una moral entremezclada con una fórmula matemática, siendo el tránsito de formas hieráticas a desenvueltas un progreso formal que interesa de manera exclusiva a la historia del arte. [En el Arco de Constantino el Renacimiento verifica el desarrollo elevado del arte perteneciente a la Antigüedad Clásica, víctima de un retroceso agudo en la Edad Media a causa de la ignorancia habida respecto de los medios más convenientes a la pintura en la representación fidedigna de la realidad: las figuraciones mejor logradas de este monumento construido en el siglo IV d.C. en honor de victoria obtenida por Constantino sobre Milvio proceden de monumentos dos siglos anteriores, conseguidas por expolio.]

El arte actual nace de la exploración formal de una geometría de dos dimensiones. Lo cual conduce a la abstracción pura. No la negativa a una figuración naturalista sino el ejercicio artístico dentro de la forma y desde la misma (dimensión de lo etéreo).

En el registro arqueológico precolombino y etnográfico amerindio la forma equivale a continente y fuente de todos los objetos y sus contenidos, lo que revela de entrada un cuerpo ingrávido y polimorfo indiferente a la geometría euclidiana. La expresión quechua *Pacha mama* traduce no sin razón 'vasija madre': de lo hueco se emerge y de lo hueco aflora lo necesario para continuidad de existencias. En esta geometría los sólidos están exentos de materia. Así las cosas, la experiencia estética se compadecería en el presente con una experiencia religiosa en el seno de la cual la obra de arte se erige como *símbolo*. Del artista se afirma hoy que obra como chamán. Estos hombres

realizan el bien ya que saben de qué modo el mal se efectúa: sus actos de bondad suponen el aplazamiento de sus egoísmos; o la dominación de sus jaguares. En las tinieblas se da la luz. Hay riqueza porque la pobreza prima. ¿El artista qué tanto congrega en el marco del liberalismo económico vigente; cuya permanencia depende justamente del arrasamiento de lo colectivo?

Este texto consta de tres apartados. En el primero nos centramos esquemáticamente en la exploración formal por la cual el arte irrumpe en lo bidimensional, abordando artes visuales y música fincada en la escala temperada. El apartado siguiente equipara forma y soporte donde la iconografía se sucede a partir de casos insertos en lo fundamental en el registro arqueológico precolombino y etnográfico amerindio. El que en las estructuras de experiencia que citamos los dibujos cobren vida cuando se plasman en superficies cóncavas y convexas nos enseña desde ya irreductibilidad de la forma a la geometría euclidiana y espacio ínsito a lo real. Nos abrimos enseguida a una digresión amplia sobre lo primitivo en el marco de la historia del arte, una apertura que se suma a lo hecho previamente y nos ayuda a definir mejor el primitivismo de índole anacrónica distintivo de la práctica artística moderna y contemporánea. Nuestro texto culmina retomando aquello a que hemos dado más relieve a lo largo de nuestra exposición, una reiteración que aprovechamos mostrando autonomía de lo estético frente a la sociología y el psicoanálisis, cuyas interpretaciones irrumpen en el orden de la *aisthesis* sin agotar nunca el mismo. El apuntalamiento en el registro arqueológico precolombino y etnográfico amerindio nos ayuda a precisar campo en que el arte se desenvuelve en el presente y nos permite a un tiempo desmitificación venida de la post-modernidad en la cual el artista funge como chamán, probando que esta fama refiere menos a un proceder verídico que a una pose (posición reforzada por una museografía en la cual el objeto arqueológico se exhibe de manera abierta, desconociendo el peligro que acarrea la exposición de pertenencias de difuntos y monumentos rotos y calcinados a propósito, dentro de las cosmogonías donde *caos* prima sobre *cosmos*). Los dos apéndices que se agregan complementan lo relativo a advenimientos en las realidades en que transcurrimos y realidad donde esto acontece (una de las manifestaciones que la forma cobra): el sentido.

Este trabajo se levanta sobre fundamentos de una investigación independiente finalizada en 2010, de que se produce documento inédito intitulado *Estética y experiencia moxca. La ofrenda de un cuerpo heterónomo a la voracidad de la permanencia*. (Nos ocupamos aquí de exploración de crónicas de conquista del Altiplano Boyacocundinamarqués, delatando que en la psicosis, estado mental rehuido en psicología por caótico, la ofrenda encarna el principio de orden y poniendo en evidencia adicionalmente centralidad que los objetos detentan en la constitución de nuestras subjetividades.) Dos ciclos de conferencias desarrollados en el Centro Cultural Colombo Americano de Medellín en 2011 y 2012 (*Pacha mama: ubicuidad y presencia* y *Forma y vacío*, disponibles en medio magnetofónico en la biblioteca de este espacio cultural) nos han brindado la oportunidad de ahondar en nuestros intereses y ajustar mejor lo que sostenemos en las páginas que se avecinan. La invitación que el Auditorium Maximum nos ha extendido a participar del homenaje rendido a John Cage en sus cien años de natalicio (1912-2012), hecha por Lucrecia Piedrahita –a quien damos agradecimiento sincero–, nos ha empujado a imprimir una coherencia mayor a nuestras interpretaciones sobre el arte y la condición humana desde lo precolombino y lo amerindio, contenido de esta investigación que el Auditorium Maximum ha financiado parcialmente y hacemos pública ahora.

En cuanto a créditos de imágenes; figura 2.2 proviene de investigación que Gustavo Santos y Helda Otero conducen en Medellín en el cerro El Volador entre comienzos y mediados de década de 1990 (*El Volador: una ventana al pasado del valle de Aburrá*). Figura 2.3 pertenece a salvamento

llevado a cabo por Dionalver Tabares y equipo de trabajo en el suroccidente de esta ciudad, en necrópolis de época tardía vulnerada por la Universidad Adventista de Colombia en ejecución de obras tendientes a construcción de establo proyectado en tope de una colina y descanso de una de sus laderas (*Arqueología y Gestión Patrimonial. Yacimiento arqueológico La Castellana*). Figuras 2.4, 2.5, 2.9, 3.2, 3.4 y 3.5 se han tomado de las páginas electrónicas *Vistas; cultura visual de Hispanoamérica (1520-1820)*, *Colección de manuscritos raros de la Universidad de Cornell*, *Mesoweb* (plataforma en que registro fotográfico se debe íntegro a labor de Jorge Pérez de Lara), *Nadin Ospina*, *Yuni Amador* y *Colecciones del Centro de Arte Walker*. Figura 2.7 se halla en obra que Jane Ellen Harrison escribe en albores del siglo XX sobre la religión griega antigua (*Prolegomena to the study of Greek Religion*). Figuras 2.1, 2.6, 2.8, 3.1 y 3.3 son de nuestra autoría.

1. Punto de giro

‘Por mucho que toque las cosas, sueño siempre el elemento’.

Gaston Bachelard
La poética del espacio

Emergencia del arte actual obedece a la distancia tomada respecto de la pirámide visual y la inclinación por un color no ya tonal sino tímbrico, a más de la implosión sufrida por la imagen debido a una multiplicación de perspectivas o una segmentación de la visión en momentos; exploración formal conjunta que termina circunscribiendo la estética a campo de la forma (*caos* o *psyché*), cuando no a lo real o lo allende. De donde se sigue una modelación de vacío que se impone hoy como valor en el quehacer artístico.

En esta evolución pirámide visual y color tonal se dejan de lado y el espacio pictórico se crea mediante recurso a lo cromático y adopción del claroscuro, particularidad del Impresionismo a la cual hay que agregar apertura de la pintura a temas menos atentos a la mitología griega y latina que a comportamiento de la luz en entornos inmediatos. A partir de aquí, la obra de arte no se aprecia tanto por lo que Ernst Gombrich llama *contenido espiritual* como por lo que este autor denomina *primitivo* o *arcaico*; lo primero, maestría respecto de la ilusión pictórica lograda y acierto en cuanto a disposición de los personajes mitológicos puestos en escena; versus lo segundo, inclinación por un gusto afecto a bidimensionalidades fruto de pérdida de profundidad de campo. [En lugar de *contenido espiritual*, Peter Bürger habla en *Crítica de la estética idealista* de *provecho moral*. En este cambio de gusto, Gombrich nos enseña que Sigmund Freud se inclinaba por lo primero en detrimento de lo segundo, definiendo obras de arte de surrealistas cual desfiguraciones de la realidad o inmersiones en el proceso primario del inconsciente (*Freud y la psicología del arte*). Esto aplicaría de pronto para el arte moderno. ¿En lo siniestro hemos de ver por el contrario la motivación del arte contemporáneo? Ni lo uno ni lo otro. El arte no representa en las vanguardias artísticas y no se sucede tampoco en las post-vanguardias desde una pulsión de muerte enemiga inveterada de Eros. En el comienzo de los tiempos, *Ananké,* nombre de esta pulsión en la cosmogonía órfica, se presenta en compañía de *Cronos*. Ambos son seres serpentinos e incorpóreos cuyo entrelazamiento constriñe el huevo primigenio, precipitando el alumbramiento de todas las distinciones que conocemos. Sus hijos son *Caos*, *Éter* y *Fanes* (*Príapo*). En esta cosmogonía *Ananké* y *Cronos* representaban la muerte y el paso sin fin de lo temporal; la destrucción inevitable de la vida misma. Esta cosmogonía, manantial de una religión mistérica que deviene culto oficial en el Helenismo y el Imperio Romano, se instala cuando el proyecto de la Democracia fracasa. Platón afinca allí la ontoteología que forja y por medio de la cual busca la organización de una sociedad urgida de orden incapaz de gobierno por mano propia (Cornelius Castoriadis; *Los dominios del hombre*), oponiendo a *caos* un *cosmos* validado en un pensamiento binario. *Psyché* reina sin embargo antes y después. Aby Warburg emprende fuga del esteticismo estableciendo parcela de lo estético en lo biológico; nos muestra no sin motivo que en el Renacimiento se confeccionaban estatuas de cera y bronce que perseguían una eficacia mágica: la estética sirve consecuentemente a la permanencia y no está constreñida por determinación histórica ninguna, siendo subsidiaria de una memoria inmanente y una lógica analógica.]

En lo posterior, claroscuro abrazado por el Impresionismo se exorciza, habida cuenta de rechazo a un color lúgubre y la conquista de un color puro (habitual en el Trecento y parte inicial del Quatrocento, origen remoto del Renacimiento), exploración formal emprendida por Edouard

Manet, Vincent Van Gough y Paul Gauguin (quienes advierten que en pintura los colores de la fantasía son también lícitos); seguida y formalizada por los pintores *fauves* ('fieras'), precursores del movimiento expresionista, a los cuales los neo-impresionistas Georges Seurat y Paul Signac aportarían certeza de que en la aplicación de colores puros el espaciamiento obrado surge de la interacción guardada entre los colores mismos, no haciendo falta mezcla previa; un hallazgo que ratificaba teoría decimonónica postulada por Johan Wolfgang von Goethe sobre la manera como estos se complementan.

A esta altura, en arte no dista sino paso corto hasta alcance de punto donde la representación se abandona y la abstracción se coloniza. En efecto, omisión de la volumétrica ligada a la pirámide visual, superación de leyes del claroscuro suscitada por recuperación de un color puro y apertura de lo pictórico a temas no usuales abonan terreno para la liberación de fondos y figuras, en la factura de las cuales la *physis* se referencia o se pasa por alto. Esta fuga precipita emergencia de Surrealismos Literario y Abstracto (Salvador Dalí y René Magritte, de una parte. Paul Klee y Joan Miró, de otra).

No centramos atención ahora en el *cubo escenográfico* característico de pintura de Renacimiento y Neoclasicismo (según rótulo teatral acuñado por Pierre Francastel; *Pintura y sociedad*), en cuyo centro anidaban ora paisaje, semblante de personalidad aplaudida y/o temida u objetos de bodegón o naturaleza muerta alguna; estado de cosas combatido originariamente por el Impresionismo. En adelante, el espacio pictórico se sujeta menos a urgencia de adecuación respecto de lo objetivo que a dictados de una imaginación radical e irreductible: liberación de fondos se aprovecha en obra de Kazimir Malevich (Suprematismo), mientras en el color Wassily Kandinsky ve una entidad autónoma e independiente, lo que lleva el Expresionismo a evolucionar de lo abstracto a lo concreto, esto es, a una figuración sin referencia a lo externo, presa de la geometría por la geometría (distintivo del grupo *De Stijl*).

En lo relativo a implosión de imagen, la pirámide visual única se rehúye asimismo y el volumen visto en el lienzo se engendra por saturación de puntos de fuga (hipericonicidad) o fragmentación de la visión en tiempos, bregas de Cubismo y Futurismo. Este tránsito emprendido aquí desde lienzos hasta collages, ensamblajes, instalaciones y performances se remontaría a Paul Cézanne, un camino a comienzos y a mediados del cual Dadaísmo y expresionistas abstractos se manifiestan; simpatizantes del primero, desarrollando fotomontajes y apelando a poder metonímico de objetos casuales encontrados; propuesta de los segundos, fundamentada en el reconocimiento de que lo figurado en el lienzo acaece estrictamente en una superficie bidimensional, de donde se sigue el alumbramiento de paisajes espectrales (sello de cuadros de Jackson Pollock y Mark Rothko).

A principios de siglo XX la forma se ve liberada dos veces; una desde el contenedor y otra desde el contenido. Las vanguardias artísticas culminan con el levantamiento de armas llevado a cabo por el Expresionismo Abstracto (Arthur Danto; *Después del fin del arte*). En primera de sus mitades, todas las posibilidades se han desarrollado: el Suprematismo se aprovechará desde el Cubismo por parte de expresionistas abstractos. Surrealismo y Arte Concreto sacarán cabeza, del último de los cuales el Arte Óptico obedece a deriva. Liberación de figuras anticipa aparición de collages y ensamblajes. Cubismo y Futurismo conquistan el color después de sus fases de exploración primera. El Dadaísmo se purifica formalmente mediante producción de Marcel Duchamp, centrada en la concreción de indicios o infra-levedades: los rastros del tiempo en el espacio ocupado. ('Lo posible es un infra-leve. La posibilidad de que varios tubos de colores lleguen a ser un Seurat es la

explicación concreta de lo posible como infra-leve'. Observación hallada en apuntes de Duchamp que insuflan materia a *Notas*, libro póstumo de autoría suya.)

En música, el Impresionismo conduce a obra de Erik Satie (ascendente estético de John Cage), pasando por colaboración de expresionistas alemanes y pugna de Arnold Schömberg por un campo mayor para la inclusión de sonidos (padre de la Dodecafonía). La obra de arte se persigue por doquier como obra total, cada vez más intensamente; de ahí desaparición de divisoria entre creadores y espectadores, disolución de las divisiones existentes entre expresiones artísticas e incorporación de lo próximo, desde materiales hasta temas los más anodinos. En una palabra, advenimiento de una estética caracterizada por la recepción y un Arte Póvera. Bajo influjo duchampiano, Robert Rauschenberg migrará de Expresionismo Abstracto a realización de collages y ensamblajes. Allan Kaprow compondrá collages de acciones y estimulado por Cage ahondará en horizonte de los happenings. Joseph Beuys se advertirá transcurriendo y con base en esta evanescencia sus creaciones se harán a cuerpo. Cage pondrá entre paréntesis los presupuestos más caros en la composición musical supeditada a la escala temperada, utilizando a modo de pentagramas hexagramas chinos, disposición de semillas lanzadas sobre telas de rayas horizontales y cursos de acción de nuestra cotidianidad citadina globalizada, contra cuyo embotamiento arremete canalizando atención de los espectadores de sus obras hacia los sonidos circundantes no captados corrientemente.

Agotamiento de lo posible en materia de expresión formal y entrecruzamientos artísticos múltiples consumirán por entero el tiempo de una historia del arte cimentada en la representación como verdad y la custodia de estilos (semejanza entre representación y objeto de representación si no naturalismo o figuración sujeta a mandatos de proporción divina o medida áurea donde el hombre se erige como medida de todo lo existente). El arte contemporáneo aflora en este momento post-histórico, evidenciando a partir de lo pop primacía de la industria en factura del universo donde vivimos y centralidad de la cultura de masas que nos recrea anímicamente. Las cajas exhibidas por Andy Warhol a modo de esculturas fulminan restos de la distinción existente entre representación y modelo (empaques de jabones de cocina marca *brillo box*), en revelación de una caverna cuya oscuridad se compone de todas las mercancías y facilidades en que nuestro transcurrir se apuntala hoy en día. Por mucho que toquemos las cosas, soñamos siempre lo tocado. El arte no representa. Hace visible. Nos recordaba ya Klee. Debe menos a la sensación que a oficios de las plataformas que invisten de significación.

2. Primitivismo anacrónico

‘Lo sagrado es el simulacro instituido del sin fondo’

Cornelius Castoriadis
Los dominios del hombre

2.1. Lo real

El arte se ejerce en la actualidad desde un primitivismo de índole anacrónica que impone la modelación de vacío como valor estético. Este paso de exploración de la realidad a exploración de lo real se precipita formalmente a partir de figuración llevada a cabo en lienzos considerados en sentido estricto como superficies de dos dimensiones (altura y longitud), determinación que cataliza aparición de lo anacrónico. En el Cubismo hay inicio de una exploración que se propone la conquista del volumen desde lo bidimensional. De esto se siguen obra de Tamara de Lempicka y variaciones compuestas por collages y ensamblajes. El Expresionismo Abstracto retoma bandera semejante, habiendo una diferencia: la figuración naturalista cede en detrimento de una expresión del artista ajena a los objetos que pueblan la física matemática. En esta vanguardia artística, última en la historia del arte, de los lienzos emergen cuerpos vacuos (paisajes espectrales). En Europa, el Tachismo reacciona contra hegemonía del Cubismo y esta postura formal gesta allí atmósferas iguales. Robert Rauschenberg liquida la centralidad que el artista tiene todavía en el Expresionismo Abstracto abriendo campo a lienzos formados por las imágenes reproducidas en serie y masa por la cultura que Estados Unidos implanta desde fin de Segunda de Guerras Mundiales. En esta época la industria militar se afianza. La energía eléctrica deviene popular. Las ciudades se expanden apoyadas en la construcción de suburbios. Servicios domiciliarios surten las necesidades de agua y electricidad demandadas por una vida urbana donde la comodidad se supedita a funcionamiento de artículos eléctricos. En las urbes, el trabajo asalariado se promociona y el dinero obtenido a cambio se destina a compra de las bagatelas a causa de cuya adquisición nuestras sociedades de consumo se actualizan y el ciclo de la destrucción se renueva, a expensas de socavamiento de lo social y lo ambiental. John Cage se propone superación del embotamiento a que se ve expuesta la imaginación en medio de este círculo vicioso facilitando desde 4’33’’ (1952) la comunión entre espectadores y entornos. Esta aproximación se consolida en este artista después de la experiencia que vive en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard (tenida un año antes), donde descubre que el silencio no pertenece a orden de lo acústico. [En esta cámara los ecos no ocurren. No hay reverberación. Nada se oye por tanto. Gritamos a voz en cuello y lo articulado no se percibe a pesar del desgarre llegado a sentir en nuestra garganta. Las paredes de este espacio absorben el ruido emitido. Con todo, Cage se percata de un tono alto y otro bajo; sonidos proyectados por el funcionamiento de sus sistemas nervioso y circulatorio. Nuestro artista se da cuenta acto seguido de que el silencio no responde a fenómeno acústico tanto como a aplazamiento de aquello que damos por sentado cuando nos lanzamos a la interacción, la clave en el Tao para el logro de la iluminación (acto de escucha que se aprende a prolongar incurriendo en una práctica específica).]

La representación fundada en la pirámide visual no encarna constante en historia de la especie humana: este artilugio aparece en Grecia Antigua y en época de Renacimiento reaparece en Occidente, obedeciendo a logro cultural mayúsculo y a paréntesis breve ligado a despliegue y afianzamiento de la burguesía y sus valores. Entretanto, en el Paleolítico Superior la pugna volumétrica por lo representado de manera pictórica apela en cuevas a paredes cóncavas y

convexas y a oquedades y promontorios, un recurso que en catedrales del Medioevo se sustituye por bóveda de las cúpulas de ábsides, moradas de bisontes y pantocrátores, respectivamente. La imagen se distingue por plana. El corazón que avistamos en el papel no pulsa gracias a sus oficios. La figuración vibra en razón del soporte adoptado. La vida de que la imagen goza emana de la forma donde se afirma.

La porción mayor de los Andes Septentrionales se concentra en Colombia. Estos están compuestos por tres cordilleras derivadas de macizo colosal habido en límites de este país con Ecuador, en suroccidente de una geografía quebrada salpicada por valles intermedios donde se han establecido sus ciudades más grandes (Medellín, Santa Fe de Bogotá y Cali). De estas cordilleras, en extremo del ramal central se halla Antioquia, región que se extiende sobre superficie de un batolito vasto. En dirección nordeste, esta estructura geológica presenta grieta por donde corre cuenca superior de río llamado Porce. Altiplanos Norte y Oriental se distinguen debido a presencia del valle de Aburrá, nombre investido a esta grieta que se amplía a medida que se avanza hacia el río Nechí y la Depresión Momposina, llanura aluvial regada por confluencia de los ríos Cauca y Magdalena. De primero de estos altiplanos se desprenden corrientes que alimentan el río Cauca, nacido hondo en el sur en confluencia entre cordilleras Occidental y Central. El río Nechí se descuelga también de aquí. El Altiplano Oriental está circundado principalmente por corrientes tributarias de los ríos Negro y Nare, afluentes occidentales de curso medio del río Magdalena.

Esta región responde en lo básico a escenografía de tres ocupaciones humanas de que hemos excavado vestigios que nos permiten la reconstrucción probable de patrones de asentamiento y rutas migratorias. Investigaciones dirigidas por Neyla Castillo en el valle de Aburrá y Porce Medio nos ponen frente a estilo cerámico grueso y decoración burda, bautizado *Ferrería*, cuyas fechaciones radiocarbónicas se concentran en el valle de Aburrá entre siglos II a.C. y IV d.C. y en Porce Medio entre siglos V a.C. y IV d.C. Recomposición de fragmentos diagnósticos de este estilo origina vasijas de almacenamiento y servicio. Viviendas asociadas a la cerámica *Ferrería* se levantaban sobre planos naturales de cimas de colinas y cuchillas y en laderas necesitadas a veces de construcción de banqueos (aterrazamientos). Estas viviendas se conjuntaban en las partes bajas de los valles, en tanto que en sus partes altas se encuentran dispersas y son menos. Plantas de las mismas destacaban por circulares y fluctuaban de 5 a 8 m de diámetro (conforme con investigaciones de Gustavo Santos y Helda Botero adelantadas en el cerro El Volador de comienzos a mediados de década de 1990), no ofreciendo albergue acaso sino a una familia nuclear. Sus frentes se orientaban hacia las zonas donde se obtenía en los cursos hídricos lo necesario para la supervivencia física. Actividades habidas en sus senos se replegaban en torno a fogones, situados afuera y en trastiendas. Los muertos de quienes en ellas moraban se sepultaban bajo sus plantas, en fosas de 30 cm de profundidad en vasijas puestas de lado que contenían sus restos y se rompían; o se depositaban directo, calcinados previamente. Los difuntos se acomodaban asimismo en nichos o semi-cámaras laterales de pozos rectangulares de 1,80 m de largo, 50 cm de ancho y metro y medio de profundidad, labrados en la roca, teniendo tierra de estos pozos restos de zaínos de collar blanco y perros mudos y/o fragmentos de vasijas rotas adrede. [Fracturas de urnas funerarias, cremación de restos, acomodo en oquedades labradas en la roca y taponamiento de pozos sacrificando animales se trata de recursos que a los muertos contienen; a fin de que no traigan enfermedades consigo si emprenden el reclamo de sus pertenencias. Los recursos son variados y el propósito perseguido se reduce unas veces a contención y otras opta por una mezcla entre contención y engaño, como ocurre en el caso de tumbas de pozo y cámara de período tardío (siglos IX a XVII d.C.), de que nos interesan en lo formal y sobremanera la concreción de sus estancias.]

Del estilo cerámico *Cancana* provendría el estilo *Ferrería*. Este estilo cerámico presenta fechaciones radiocarbónicas que nos remontan cronológicamente a mitad de milenio IV a.C. y se extienden a mitad de milenio I a.C., estando sus ocurrencias más arcaicas en la cuenca alta del río Nus; a tono con estudios conducidos por Inés Correa en 1996 en el marco de construcción de la línea troncal del gasoducto Sebastopol-Medellín. Esta cerámica aparece en la estratigrafía cultural hacia final de una ocupación humana inaugurada por cazadores-recolectores del Magdalena Medio cuya industria lítica cambia en la selva de montaña incorporando instrumentos para disposición y procesamiento de vegetales, como hachas talladas y manos de moler y metates, una consecución cultural en que bases de la civilización se asientan ya que la preparación de alimentos basada en harinas hace posible el mantenimiento de una población más numerosa. Recomposición de fragmentos diagnósticos de este estilo nos entrega cuencos destinados a consumo de bebidas, densidad elevada de los cuales sugiere celebración de rituales concurridos. A esta cerámica pertenece la representación humana más antigua de Colombia (Figura 2.1): fragmento de figuración de barro cocido hecha a mano obtenida en Porce II en nicho de pared de una estructura vertical en el yacimiento 107. Dimensiones; 8,9 cm de altura, 6,9 cm de ancho y 7 cm de diámetro.

El estilo cerámico *Ferrería* se traslapa en Antioquia con otro, el *Marrón-Inciso*, venido del noroccidente del Ecuador, de vertiente alta de los Andes vuelta hacia el Océano Pacífico. Este estilo sobresale por utilización de una pasta fina, incisiones limpias y simétricas y una pintura marrón o crema. Se asocia de manera directa a orfebrería conocida como *Quimbaya Clásico*, a la cual Colombia debe las piezas de oro más refinadas de época prehispánica. Fechaciones radiocarbónicas de esta cerámica se concentran entre siglos I a.C. y VII d.C., ocupando partes altas de montañas a lado y lado del río Cauca y Altiplanos Norte y Oriental. En prospección y reconocimiento arqueológico hecho en 1990 y 1991 por Castillo en el valle de Aburrá, de 142 yacimientos mayoría apuntaba a estilo cerámico *Ferrería*, mientras 27 a este estilo y *Marrón-Inciso* y 7 a este estilo último: lo *Ferrería* primaba en este valle a la hora de llegada de lo *Marrón-Inciso*; lo que delata arraigo a tierras bajas por parte de gente asociada a lo *Ferrería* y extracción montana de gente asociada a lo *Marrón-Inciso*, cuya densidad de vestigios es mayor en cuenca del río Cauca. Una vez recompuestos, sus fragmentos diagnósticos enseñan vasijas globulares y subglobulares, cuencos, platos y urnas cilíndricas antropomorfas. Viviendas aunadas a este estilo cerámico se emplazaban en planos naturales de cimas de colinas y cuchillas, siendo marginal el que se erigieran en laderas. Las mismas se ajustaban en lo fundamental a un patrón de asentamiento disperso y sus plantas eran circulares, poseyendo 6 m de diámetro, espacio donde cabría sólo una familia nuclear. Los muertos se sepultaban allí bajo sus plantas y en alrededores inmediatos, en ollas de uso culinario que albergaban sus restos calcinados (Figura 2.2). Estas ollas se acomodaban bajo afloramientos rocosos subterráneos y superficiales, ora aglomeraciones de manos de moler y metates de piedra o pilas de rocas menudas graníticas sueltas. Estas ollas tenían como tapas ollas semejantes puestas boca abajo, equivaliendo estos entierros a instalaciones que llegaban a contener triplemente a quienes fallecían: desde la cremación eventual de sus restos, la replicación del contenedor como tapa y el acomodo bajo afloramientos o montículos de rocas subterráneos y afloramientos superficiales. El *Marrón-Inciso* fluctúa en el noroccidente de Ecuador entre mitad del milenio II a.C. y el siglo V a.C., zona de que sus portadores emigrarían a raíz de actividad volcánica intensa. En la vecindad inmediata de Antioquia hacia el sur (Eje Cafetero), fechaciones radiocarbónicas de esta cerámica fluctúan entre siglos IX a.C. y II d.C.

Lo más tardío en materia de cerámicas *Ferrería* y *Marrón-Inciso* se reporta hacia siglos VIII d.C. y siglos VIII y XII d.C., en Porce Medio y Altiplano Norte, alternativamente, no siendo en estos

FIGURA 2.1 FIGURACIÓN ANTROPOMORFA CANCANA (MILENIO IV a.C.)

FIGURA 2.2 CULTURA QUIMBAYA. URNA FUNERARIA (SIGLOS I a.C. A VII d.C.)

momentos ni una ni otra mayoritaria. En la zona donde lo *Ferrería* y lo *Marrón-Inciso* primaban cobra presencia creciente a partir del siglo IX d.C. población llegada de una Centroamérica en la cual las ciudades de mayas entran en decadencia y se desploman, supérstite en este sitio nuevo hasta advenimiento de la colonia temprana (siglos XVI a XVII d.C.). Estudios de glotocronología de los aborígenes de Antioquia a la hora de arribo de españoles acusan pertenencia idiomática a familia lingüística chibcha, cuyo origen se remonta a lo maya. Esta ola migratoria procedente de Centroamérica irradiaría noroccidente colombiano desde Sierra Nevada de Santa Marta hasta cuenca media del río Atrato, incluyendo Depresión Momposina, Eje Cafetero y Altiplano Boyacocundinamarqués. El estilo cerámico característico aquí ofrece una alfarería gruesa de decoración nula o precaria, subdividida en tres estilos adicionales: Inciso de Borde Doblado, La Aguada e Inciso Aplicado, presentes en el noroccidente, suroccidente y hacia el sur de Antioquia, en límites con Caldas, uno de los tres departamentos que integran el Eje Cafetero, además de Risaralda y Quindío. Patrón de asentamiento de la población en este período supone viviendas de planta ovoidal y 12 m de diámetro, levantadas a los pies de colinas y en laderas medias de tierras bajas y altas y distribuidas de manera dispersa. Los muertos no son sepultos ya bajo sus plantas e inmediaciones: las viviendas están en las partes bajas y ellos se entierran ahora de las mismas, en cimas y hombros de cerros. Para estos efectos, se cavan pozos de cinco metros de profundidad, 60 cm de ancho y metro ochenta de largo, mediante cuyo uso se accede a cámaras mortuorias de dos metros de altura por tres metros de diámetro.

En lo formal, estas cámaras son únicas. A ellas se entra remontando una escalinata de metro o metro veinte de altura. Sus bóvedas exhiben incisiones que evocan un techo visto desde abajo y sus paredes repujados verticales que recrean los postes de la construcción erigida. El esquema de una casa se vuelve realidad cuando son utilizadas superficies de esta oquedad cavada en las entrañas de la tierra, siendo este artilugio el engaño perfecto destinado a muertos a quienes se entierran junto con suma íntegra de sus cosas en aras de que no transporten consigo enfermedad de emprender entre vivos el recobro de sus pertenencias. En las cámaras de estas tumbas las casas que se evocan se experimentan en cuanto tales tan pronto el dibujo de mismas se posa en la concavidad en que bóveda y paredes se repujan (Figura 2.3). Enseñanza: los objetos se nos revelan a partir de indicios y estos últimos nos son evidentes ya que tras ellos la forma vibra. Esta ola migratoria de ascendencia maya no traería consigo estas estructuras funerarias: en los Andes Septentrionales abundan, mientras en Mesoamérica son atípicas (región natal de mayas). Estas estructuras funerarias contienen a los muertos dos veces. Una, en la casa cavada en la tierra en que transcurren ajenos a las vicisitudes de la vida, a saber, sus pesares, goces procurados y retos asumidos o rechazados. La segunda, desde lo depositado en el pozo que permitía acceso a estos espacios. En estos pozos se descubren manos de moler y metates despicados y rotos, vasijas fracturadas y restos de animales. Durante la colonia temprana este proceder subsiste, habiendo en cambio fragmentos de loza hispana y restos de caballos y vacas.

En el registro arqueológico precolombino y etnográfico amerindio la forma se revela de muchos modos más. Se compadece con las oquedades cavadas antiguamente en senos de los cerros en Antioquia y palpita asimismo en los afloramientos rocosos donde las fuerzas de la naturaleza moran. En el Noroccidente Amazónico, en estos afloramientos, visibles a campo abierto y encarnados en las paredes de piedra presentes en los pasos más estrechos de los ríos, los aborígenes plasman *pictografías* (figuras esquemáticas de color rojo). Estos parajes son las casas de dueños de animales y peces. Estos esquemas dan constancia de un intercambio celebrado: se ven allí los muertos de que estos seres se nutren, los cuales hombres de saber llevan y entregan contra las especies que salen de sus senos y se destinan en comunidades a permanencia de sus

FIGURA 2.3 CULTURA QUIMBAYA. TUMBA DE POZO Y CÁMARA (SIGLOS IX A XVII d.C.)

miembros. (De los micos churucos de principios del verano mayor lo más sabroso son las palmas de sus manos. En la danta la delicia se sitúa en la parte alta de las ancas. El pecho de un bagre tierno tiene el tono perfecto entre textura magra y grasa delgada.) En la piedra, dibujos relativos a muertos devienen carne consumida por dueños de fauna cinética e ictiológica (los mohanes de los Andes Septentrionales o los achachilas de Andes Centrales y Meridionales, unos y otros devoradores principalmente de muertos), en tanto que en la selva figuras bidimensionales son apresadas por cazadores y pescadores, quienes sazonan y pasan por fuego lo que ingieren a diferencia de sus contrapartes comerciales, salvajes por lo mismo. Lección primera y final de *geometría fundamental* (siguiendo expresión feliz de Georges Didi-Huberman arriesgada en *Lo que vemos, lo que nos mira*): en el dibujo la vida se debe a la forma.

Fórmula de las oquedades se repite. Construidas en época colonial, en capillas de Perú ubicadas en región del Cuzco cara interna de tejas de aleros exhiben esquemas que evocan la abundancia y contrarrestan avatares de la maldad; una práctica guardada hoy por hoy en España (Mallorca), igualmente. En el caso de cámaras de tumbas tardías en Antioquia y en este último los objetos se materializan sobre la base de una concavidad.

Fórmula de los promontorios sale a flote otra vez. A comienzos de siglo XVIII, en Bolivia, representaciones de la Virgen María recurren a formas de montañas, en evocación de magnanimidad de la madre de Dios y de Cristo, fuente donde existimos y origen de todo lo que permite continuidad de una vida (Figura 2.4). En obra de Athanasius Kircher intitulada *China Illustrata* este jesuita registra para China adopción de recurso semejante frente a la representación de la Madre Naturaleza (Figura 2.5), llamada localmente Montaña Fe.

Extendamos este inventario Océano Atlántico allende. El paño tendido por Verónica a Cristo durante viacrucis culminado en el Monte Calvario conserva estampa de rostro de este redentor de culpas ajenas. Hija de sudor facial y sangre impresos en tela de lino, esta imagen se concibe en el Cristianismo como reliquia verdadera en la medida en que en factura de la misma la mano del hombre no ha intervenido. Estas reliquias son varias. Una es el Mandylion de Edesa, el cual presenta cara de Cristo aparecida en tela enviada por Cristo en persona a Abgar V de Edesa dada petición de este último de que acudiera a sus dominios y curara la lepra que padecía. El apóstol Tadeo de Edesa, uno de los 70 discípulos a que alude el Evangelio de San Lucas, acerca a este rey el bastidor cuya imagen acaba aliviando sus dolencias. Acto seguido, Abgar se repone y siembra el terror para que a esta religión los suyos se conviertan. Asesina a diestra y siniestra y mata sin compasión a establecidos y foráneos. Se vuelve cáncer en fase de metástasis. (Moraleja: todas las almas agradecidas son de temer una vez caen presa de fanatismos.)

Paño de la Verónica y sudarios de Turín y Oviedo son las reliquias verdaderas principales. En vísperas de ascensión, Cristo se despoja de sábana que cubría sus restos y tela de 83 cm de alto por 53 de ancho plegada a las facciones de rostro lacerado e indiferente a la humillación que reconocemos como suyo. Esta sábana corresponde a sudario de Turín y la tela a sudario de Oviedo. Cristo sube a las alturas y se sienta a la derecha de Dios Padre después de correr una puerta circular alta y pesada labrada en piedra, haciendo uso de las manos inánimes que descubrieron también cabeza, tronco y sus extremidades.

Paño de la Verónica hay tres más, dos en España y uno en Francia; en España, en la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción de Jaén y el Monasterio de la Santa Faz de Alicante y en Francia (París) en la Basílica del Sagrado Corazón. Existencia de estos cuatro paños se explicaría por los

FIGURA 2.4. ANÓNIMO. VIRGEN DEL CERRO DE POTOSÍ (1720)

FIGURA 2.5 ATHANASIUS KIRCHER. MADRE NATURALEZA (1667)

dobleces que Verónica hizo del pañuelo aplicado a la cara de Cristo en instantes distintos camino del cerro en cuya cima este hombre fallecería crucificado.

Paño de la Verónica tenido a recaudo en la Basílica de San Pedro en Roma reposa en uno de los cuatro pilares monumentales de la construcción y se exhibe raramente. Empero, en sus ostensiones públicas aura que detenta por ser una reliquia de las más santas se ve potenciada en virtud del relicario donde yace suspensa y el resplandor de un marco macizo dorado.

A fines de siglo XIX en África Mediterránea aborígenes preguntan a pintor neo-impresionista que trabajaba en el lugar si iba a cargar consigo de regreso a Europa los animales que veían ingrávidos en medio de la bruma vespertina de sus cuadros. [La jirafa de que advirtieron el cuello. La melena del león vista de soslayo.]

En el registro arqueológico precolombino y etnográfico amerindio la forma insufla sustancia a lo real, posibilitando veracidad de lo que se percibe y asegurando durante nuestro transcurrir en el tiempo lo necesario para continuidad de una vida. Esto sucede igual Océano Atlántico allende. De la forma emana lo vivo y en la forma lo vivo se encuentra suspenso y de ella se provee de alimento. En esta dimensión de lo ingrávido el planeta tierra no refiere a un orbe sino a una estancia. En quechua, la expresión *Pacha mama* designa el entorno poblado y significa no sin razón 'vasija madre'. En esta geometría los sólidos están exentos de materia. [Esta oquedad, teatro de operaciones y matriz de lo existente, se representa plásticamente. En figuración de la Cultura Quimbaya Tardía responde a vasija en cuyo centro se alza una vasija alrededor de la cual los seres vivos se organizan (Figura 2.6). En la Cultura Tairona Tardía la vasija en el centro cambia por una serpiente. En figuración de Egipto Antiguo hay allí un sol.]

En la forma anida la fuerza vital. En el cerro Pachjiri, Bolivia (sureste del lago Titicaca), los altares son cuatro rocas graníticas grandes. En este destino de peregrinación de aymaras se sirven mesas para los espíritus y son levantadas ofrendas orientadas a lo maléfico o encaminadas a obtención de fecundidad y restablecimiento de salud. En Grecia (Beocia) lápida del siglo IV a.C. ofrecida a Zeus Miliquio muestra nítido que en la piedra la veneración se rinde a la serpiente (Jane Ellen Harrison; *Prolegomena to the study of Greek Religion*) (Figura 2.7) a partir de cuyo sometimiento pretendido medicina y modernidad justifican sus dominios y dominación. En Europa Insular, monolitos en el suroriente de Irlanda relacionados con este particular nos depositan cronológicamente en el milenio V antes de la Era Cristiana. En el norte de la península escandinava viajeros reportan en el siglo XVIII veneración de naturales prestada en las montañas a piedras.

Caos pertenece a léxico de lengua griega y traduce literalmente 'vacío'. 'Hendidura'. De la forma o *caos* viene la vida. La piedra equivale a serpiente, pantanos, lagos, lagunas y ríos, el sol, cavernas, forasteros, cerros y muchos avatares más. En Grecia Antigua efigies de piedra caliza se erigían (*kouroi*) en busca de enraizar a las almas en pena que vagaban y obraban destrozos en sus correrías. Forma, *caos*, piedra y *psyché* concuerdan. El alma no se circunscribe a contornos de un individuo. La psicosis supone realidad estructurada con base en un principio de orden encarnado en la ofrenda.

Los destinos representan puntos de llegada. En el transcurso existimos. La iconografía ocurre en la forma. *Caos* alberga a *cosmos*. En escultura, erradicación intencional de la primera por parte del Minimalismo precipita una emergencia limpia de la última. Fetiches que las religiones eclesiásticas y civiles administran se materializan en virtud de la carne que la forma o el sin fondo proveen. Los

FIGURA 2.6 CULTURA QUIMBAYA. AJUAR FUNERARIO (SIGLOS IX A XVII d.C.)

FIGURA 2.7 ANÓNIMO. ZEUS MILIQUIO. EXVOTO (SIGLO IV a.C.)

tales son erupciones suyas. Ora supuraciones de lo real o magmas de lo allende. Aspectos que exhiben y sus contenidos pertenecen a *lo Otro*.

En la figuración vibra el soporte adoptado. Estos soportes proporcionan las estancias donde la sensibilidad se recoge: he aquí la textura etérea que la vista palpa. La imagen existe porque en el medio la vida late. La forma nos abarca y nos sustenta íntegramente. Se trata de cuerpo ingrávido y polimorfo. Vacío y lleno. Ella corresponde a la masa por la cual en los santuarios las deidades advienen (Figura 2.8). Como no los ojos florecidos de siluetas y colores que ven a través de las máscaras (Figura 2.9). [La forma no se limita en nuestro caso a infinito que se manifiesta en lo finito vía obra de arte, una concepción popular en el Romanticismo de que se sigue posicionamiento de los artistas en cuanto genios (a raíz de lo capaces de llevar a efecto transmutación semejante); traducida en psicoanálisis a glosa de lo *unheimliche* ('siniestro'). No se restringe tampoco a absoluto que se revela exclusivamente en lo artístico. Presunción basamento de la Filosofía del Arte. A pesar de resonancias que favorecen esta impresión (nos referimos a los atavismos que salen a flote cuando se discurre acerca de la arcaicidad de lo antrópico), en nosotros la forma apunta a un hecho estético y no a uno místico. Rauschenberg desvanece estas tinieblas tan pronto entra en escena. En efecto, sus combines, ancestros inmediatos del Arte Pop, nos enseñan que la caverna no está vacía y de qué se compone la oscuridad de la misma: las mercancías y facilidades en que nuestra sociedad de consumo de alcance planetario se solaza, matriz de disociación colectiva y desperdicios que amenazan permanencia de lo viviente. *Ergo*, la estética idealista queda liquidada.]

2.2. Definición

La palabra *primitivo* no remite en este contexto a falta de progreso en evolución de artes figurativas, el avance de las cuales se confirma en la capacidad desarrollada por la representación naturalista en la captura fidedigna de la naturaleza (sea paisajes, personas u objetos), empresa denominada *mimesis*. A una representación más fiel, un avance mayor en el camino hacia la perfección más completa, tenacidad garante de armonía y belleza.

Estas artes experimentarán dos momentos de apogeo. El primero, entre siglos V a.C. y II d.C., una época que va de Grecia Clásica a inicios de ocaso de Imperio Romano. El segundo, de Quatrocento a siglo XIX, en Europa Central y países inmediatos a norte y occidente.

De parte temprana de primero de estos momentos (siglo IV a.C.) nos viene pintura aparecida en tumba de Filipo II de Macedonia, padre de Alejandro Magno, datada en 366 a.C.; fresco que retrata el rapto que Hades perpetra de Persífone, mito fundacional de la religión órfica (una donde los fieles se iniciaban en misterios que preservaban de fallecer a la hora de morir). A propósito, esta finalidad se conseguía si los difuntos se abstenían de beber agua de la laguna del olvido y tomaban agua de la laguna de la memoria en sus descensos a dominios de Hades. [En siglo VI a.C., en la necrópolis de Hiponio, zona del sur de Italia influenciada por cultura griega, ajuar funerario de adeptos a esta religión incluía laminillas de oro que traían repujadas las instrucciones cuya observancia aseguraba catábasis coronada por el éxito. En estas laminillas lo porvenir se recreaba y énfasis se hacía en los peligros que acechaban. 'He aquí obra de la Memoria. En el trance de la muerte camino de la morada de Hades, hay a la diestra un ciprés blanco. Allí, las ánimas de los muertos se refrescan tan pronto bajan. ¡No te acerques a esta fuente siquiera un poco! Hallarás más adelante agua que fluye fresca de la laguna de la Memoria, a cuya orilla sus guardianes te

FIGURA 2.8 SAN AGUSTÍN. SANTUARIO (MILENIO I d.C.)

FIGURA 2.9 TEOTIHUACÁN. AJUAR FUNERARIO (SIGLO II d.C.)

preguntarán capciosos ¿por qué investigas las tinieblas del Hades sombrío?'. Ellas especificaban además el protocolo a seguir frente a estos guardianes y género obtenido a cambio de la obediencia profesada a sus instrucciones. 'Di: Soy hijo de tierra y de cielo estrellado. Estoy seco de sed y muero. Dadme, pues, a beber agua fresca de la laguna de la Memoria. Tú irás también por la vía sagrada una vez hayas bebido; por donde iniciados y bacantes avanzan gloriosos'. Tamaño de estas tablillas variaba entre 4 y 8 cm de ancho y 1 y 3 de alto.]

La religión órfica cuestionaba religión oficial de las ciudades griegas peninsulares, esto es, consulta a oráculos y celebración de sacrificios en nombre de dioses de que se esperaban favores tanto para bien como frente a ejercicio de ambición e infamia (el caso de Agamenón en *Ifigenia en Áulide*, tragedia de Eurípides en la cual aquél sacrifica a los dioses la menor de sus hijas en pos de triunfo en la guerra de Troya). Procedente de Egipto, esta religión irradia islas del Mediterráneo Oriental y coloniza tierra firme lentamente. En el siglo IV a.C., funge en Grecia como religión del establecimiento.

En dominio de Imperio Romano, el mito fundacional de la religión órfica se difundió asimismo ampliamente, cambiando en la narrativa Hades por Plutón y Persífone por Proserpina; un tema que despunta de nuevo en pintura flamenca; verbigracia, Peter Paulus Rubens, *El rapto de Proserpina*; 1636-1638.

El mito a que aludimos narra historia del bardo Orfeo, alguien que llegaba a enternecer fieras cuando rasgaba cuerdas de la lira que interpretaba. Este personaje desciende a los infiernos y persuade a Plutón y a Proserpina de que no retengan consigo a Eurídice, amada suya fallecida recientemente. Sus ruegos son satisfechos pero Orfeo no cumple lo convenido, perdiendo lo querido para siempre: no se abstiene de mirar a Eurídice hasta después de emerger a la superficie terrestre. En esta religión, suerte la misma corren los iniciados que, 'en el trance de la muerte camino de la morada de Hades', no guardan las instrucciones que se dictan.

Parte tardía de este momento inicial (siglo II d.C.) nos lega entretanto mosaico excavado en Herculano (Italia); el cual recrea batalla librada en Issos por Alejandro Magno (sucedida cronológicamente en 333 a.C.), crucial en expansión de la cultura griega hacia oriente, cuando no acto que inaugura la fundación del mundo helénico mismo. Un tema acogido en el Renacimiento Alemán por Albrecht Altdorfer (1529), dado sometimiento de los turcos que se habían tomado a Constantinopla en 1453 y fueron expulsados de esta ciudad y derredores a principios de siglo XVI por fuerzas armadas de cristianos occidentales, potenciados por el descubrimiento de una América a que privan de sus riquezas.

Representación de Hades secuestrando a Perséfone se levanta desde una pirámide visual cuyo punto de fuga se encuentra sobre la derecha, de donde salen los personajes gráciles que fluyen de la nada y flotan en el ambiente etéreo de la escena, merced a colores de tonalidad encendida y dibujo de trazo fino, rápido y seguro. En mosaico de Herculano, esta pirámide organiza igualmente la disposición de los personajes y en gesto de Alejandro Magno se constata la *kalokagathía*, la característica más cara a la aristocracia griega: la tensión calma que todos los nobles tenían que practicar sin delatar evidencia alguna de sus esfuerzos; en Joachim Winckelman, propulsor de la investigación científica en historia del arte (siglo XVIII), la sencillez noble y la grandeza quieta que las esculturas griegas de período clásico destilaban (*die edle Einfalt und stille Grösse*). En Policleto, este ideal de belleza se afianza formalmente habida cuenta de composición matemática según la cual la altura exacta de un hombre equivalía a superposición de siete cabezas suyas. Una escultura

se lograba desde este canon llevando a cabo correspondencias entre partes distintas del cuerpo humano, integradas en conjuntos que formaban parte de conjuntos que formaban parte de un conjunto superior más vasto, operación que nos recuerda el número áureo de pitagóricos (proporción divina), base de determinismos y obsesión por sistemas y regularidades; un misticismo que Bertrand Russell denuncia sardónico en *Historia de la filosofía occidental*.

En Grecia Antigua, el progreso formal se verifica en escultura contrastando hieratismo perteneciente a *kouroi* de época arcaica versus naturalismo alcanzados por los mismos en manos de Policleto y Lisipo durante siglos V y IV a.C. En *kouroi* de época arcaica la posición erecta destaca por rígida. A Policleto debemos en este tema escultórico el *contrapposto*: desarrollo técnico por el cual se logra equilibrio perfecto entre tensión y reposo de un cuerpo erguido (oposición armónica), de donde se siguen una naturalidad y libertad de movimientos que reforzaban los valores a que los nobles se debían.

Los *kouroi* son esculturas de hombres y mujeres jóvenes erigidas en calidad de exvotos y a guisa de reemplazo de quienes fallecían en batalla, en transcurso de un viaje peligroso o se alejaban tiempo largo de sus comunidades y hacían vida allende, no regresando jamás. Estas esculturas muestran lo que somos: instante de quietud en el curso del devenir. El término *kouroi* responde a plural de *kouros* y *koré*, palabras que denotaban respectivamente hombre joven y mujer joven. Los *kouroi* son encarnaciones de la *kalokagathía*, una moral útil como todas las morales en la validación de lo pretendido y lo llevado a término. En consecuencia, no representan la realidad; no siendo más reales que las figuraciones no naturalistas. Miden entre 1,17 y 2,20 m de altura. Los *colossoi* son sus antecesores y las lápidas sus sucesores. [Los *colossoi* irrumpen en el paisaje de manera discontinua. Se trata de afloramientos rocosos que despuntan en la geografía y obedecen a sitios en que hay culto a fuerzas de todo lo vivo, parajes en los cuales mora *python* ('serpiente') cuya extirpación asegura tanto la salud que los médicos prometen y pregonan a voz en cuello agitando arrogantes sus caduceos como el fin de una tiranía superada por advenimiento de la modernidad, no menos opresora que lo suprimido. En Beocia, extremo suroriental de Macedonia, la advocación a Zeus Meiliquios se rendía en piedras de tamaño magno y formas piramidales irregulares. En Midea, tumba datada hacia siglo XIII a.C. presentaba dos losas talladas de manera burda que se estrechaban hacia la parte superior, recreando los difuntos que reemplazaban en aras de evitar que perpetraran males a falta de contención. De siglo V a.C. a II d. C. la leyenda de Acteón estructura en Grecia experiencia del común. Acteón se conoce como cazador acreditado quien en una de sus expediciones descubre por casualidad a Diana en situación donde esta diosa olímpica se bañaba desnuda. A modo de castigo, Acteón termina convertido por Diana en ciervo a que sus perros devoran en el instante. En época de Pausanias (siglo II d.C.), en zonas de Grecia donde Acteón vaga provocando daños se consulta el oráculo de Delfos. Este comportamiento se corrige erigiendo efigie suya encadenada a roca donde aparecía y espantaba, actos y curso de acción que el oráculo había dictado. Este remedio fija una *psyché* que provoca estragos en vista de no estar amarrada. Los *colossoi* incluyen rocas ingentes, losas antropomorfas burdas y *kouroi*, cuya función es en lo básico ritual no obstante la evidencia que proporcionan en materia de progreso formal naturalista. Las lápidas constituyen una variación tardía de lo mismo (Jean Paul Vernant; *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*).]

Las artes figurativas experimentarán un apogeo adicional en época comprendida entre el Quatrocento y mediados de siglo XIX. En la Edad Media Alta no hay desarrollo de pirámide visual aún. (Nos excusamos por este fatalismo y autoconstataciones pasadas y venideras.) El espacio pictórico carece de la profundidad de campo que habilita la perspectiva cónica, recurso que Filippo

Brunelleschi extrae de la arquitectura y lleva a la pintura. Nos encontramos aquí frente a la aplicación de un color puro, donde el Expresionismo se intuye. El dibujo destaca por plano: las figuras presentan solamente dos dimensiones. Desde lo formal, el campo donde la imaginación se recrea se produce por superposición y yuxtaposición de escenas, de haber necesidad de movimiento, fórmula que resurge en collages y ensamblajes (no posibles sino en el seno de una sociedad post-industrial). A mediados de siglo XVIII, en los comienzos del movimiento cultural alemán, Friedrich Schiller califica este arte de *naïf* ('ingenuo'). Sus realizaciones traen de inmediato a la cabeza el predominio de esquemas en que lo bizantino y sensibilidad ligada a catedrales de época gótica se corroboran. Niños y salvajes no pintan peor. Formas de los primeros no se diferencian de los garabatos plasmados en el papel por los segundos.

En el Renacimiento el Arco de Constantino destaca como punto de comparación y contraste que ayudaba a determinar en la Antigüedad Tardía el retroceso habido en materia de figuración. Este monumento se levanta en Roma en conmemoración de batalla librada en 312 d.C. entre emperadores Constantino I el Grande y Majencio, en el Puente Milvio, disputa por el poder absoluto del Imperio Romano que aquél gana. Constantino traslada más tarde la capital de este imperio a Bizancio, donde toma el nombre de Constantinopla. El Cristianismo deriva en religión oficial imperial gracias a veleidad de sus disposiciones. Construido en 315 d.C., este arco involucra piezas de arcos anteriores y distintos, expoliados para estos efectos. En la pared derecha del arco central, visto frontalmente, se halla empotrada lápida de tumba romana del siglo II d.C., recreación de la gesta de Trajano llevada a cabo en 116 d.C. en la ciudad de Susa contra Partia, momento cuando el Imperio Romano se expande hasta punto máximo. A altura media y a la derecha, este arco aloja dos medallones pertenecientes a monumento dedicado en el siglo II d.C. a Adriano, sucesor de Trajano en el trono y sobrino suyo. A sus pies hay friso en el cual se atestigua reconocimiento que senado y pueblo de Roma efectúan de Constantino en tanto emperador único (Augusto el más grande, Pío y Bendito). En esta pieza originaria del arco, las figuras gráciles propias de las piezas obtenidas por expolio son echadas de menos. La bidimensionalidad se impone. Este friso está conformado por figuras rechonchas y pesadas que ratifican, en el Renacimiento, el fin del arte antiguo y la irrupción de un Medioevo considerado prueba de barbarie. [En la construcción del Arco de Constantino se toma como modelo el Arco de Septimio Severo, erigido en 203 d.C. en honor a triunfos marciales del emperador Septimio Severo y sus hijos Geta y Caracalla sobre los partos, quienes fundan ruta de la seda en 110 a.C. en intercambio comercial establecido con emisarios del Imperio Chino (Dinastía Han). A Trajano atribuimos una expansión del Imperio Romano hacia oriente que en época de Septimio Severo no acaba de ser consolidada. Arco de Constantino sirve de modelo a Arco de Triunfo del Carrusel, mandado a levantar entre 1806 y 1808 en Paris por Napoleón Bonaparte en pos de conmemorar todas sus victorias militares. El Arco de Constantino mide 21 m de altura, 25,7 m de ancho y 7,4 m de profundidad. Sus arcos son tres. El arco central alcanza 11,5 m de altura y 6,5 de ancho y cada uno de los arcos laterales 7,4 m de altura y 3,4 m de ancho.]

A finales de siglo XIII y comienzos de XIV, Giotto di Bondone adopta lenguaje de la escultura, invistiendo de volumen y peso a figuras y escenarios de sus frescos. Esto inaugura el camino hacia una tridimensionalidad que se conquista a plenitud un siglo más tarde, a partir de adopción de la pirámide visual. En este artista el color lúgubre no prima sobre el puro, latiendo aquí todavía la Edad Media Alta. El dibujo destila un aire lejano de hieratismo que nos recuerda sello de pinturas de Balthasar Klossowski de Rola (Balthus), cuya obra se desarrolla en el siglo XX. Este paso inicial hacia el Renacimiento se afianza en virtud de brega del Humanismo por rescate de la Antigüedad Clásica, emprendida inicialmente desde las letras. Por consiguiente, en los frescos los personajes

correspondientes a íconos de santidades variopintas se humanizan y sus goces y sufrimientos se retratan: el cielo se actualiza en la tierra.

En el Renacimiento, el lenguaje de la escultura abrazado por lo pictórico en la etapa inaugural del Quatrocento se abandona casi un siglo luego en beneficio de la tridimensionalidad que la pirámide visual provee. En este momento, parte tardía del Quatrocento, los cuadros muestran un color más tonal que tímbrico o heráldico (de conformidad con jerga de Herbert Read; *Significado del arte*). En principio, el espacio pictórico que la pirámide visual funda impone la exigencia de una atmósfera lúgubre, particularidad que el claroscuro explota. De Giotto di Bondone a Rafael Sanzio, pintor más emblemático del Renacimiento, dos siglos pasan. En *La Transfiguración* (1519-1524), creación del último, conjugación entre pirámide visual y claroscuro arriba a paroxismo, consumando restablecimiento de tradición interrumpida por el Medioevo y sus inercias retrógradas y retardatarias.

Esta consecución cultural migra temprano del norte de Italia a Países Bajos y se distribuye de ahí a España, Francia y Alemania. En los Países Bajos entra en relación con pintura subsidiaria del Gótico, un estilo en que el color puro prima y donde figuras recortadas se sobreponen a fondos en los cuales no se funden, afecto a temas donde comerciantes y sus familias y paisajes de sus ciudades son protagonistas. En el Trecento y parte inicial del Quatrocento el color vibra aún. En esta fase del Renacimiento en Países Bajos el color puro sobresale también: en uno y otro de estos casos diferenciación entre figura y fondo culmina tan pronto la pirámide visual se adopta, adviniendo lo lúgubre por solución de continuidad y dinámica de conjunto. En una parte y en otra, pintores de este momento de transición y despegue son considerados *primitivos*, una categoría que abarcaría a Giotto di Bondone y Jan van Eyck. Empero, nos encontramos en este punto frente a estilos desarrollados y no caricaturización del canon de Policleto donde tamaño del cuerpo perfecto equivale a pila de siete cabezas propias.

El Renacimiento se ve seguido de Barroco, Rococó y Neoclasicismo. En lo que hace a Barroco, origen de este estilo yace en necesidad de la iglesia católica de cazar adeptos para la fe verdadera y recuperar a fieles extraviados en filas de protestantes capciosos, institución que reacciona principalmente desde lo cultural contra la Reforma Protestante impulsando una contrarreforma liderada por miembros de orden religiosa que cobraría el nombre de Compañía de Jesús (1540); colectividad compuesta por lo más granado del establecimiento católico en materia intelectual y militar. La Reforma Protestante rompe la unidad del Cristianismo y Europa se divide entre católicos y protestantes cuya desavenencia lleva hasta Guerra de los Treinta Años (1618-1648).

En el Barroco, la imagen apela a la emotividad y el drama fácil, siendo la sensualidad el vehículo mediante el cual la comunión se precipita. Mediante técnica del claroscuro, en la producción pictórica los temas del espíritu estoico y la compasión son tratados de manera recurrente, originando en Países Bajos y España tenebrismo de siglos XVI y XVII.

De Guerra de los Treinta Años, Francia sale victoriosa y Alemania queda devastada. Francia se convierte en polo de atracción cultural y asiento de filosofía racionalista entremezclada con un empirismo trascendental importado de Inglaterra, ascendente inmediato del liberalismo social y económico de los estados nacionales que surgen después de que la Revolución Francesa se consuma. Dupla de René Descartes y John Locke establece bases de la ilustración misma: en el centro la Razón impera y organiza lo conocido aplicando principio del tercero excluido, en tanto que el derredor poblado se advierte gracias a mensajes unívocos que el medio natural transmite y

nuestros sentidos captan fidedignamente. Un naturalismo inexpugnable se instala enseguida, donde lo que se ve se ve como se ve y lo que se oye como se oye, habiendo continuidad inmediata entre hombre y una naturaleza que se somete a cálculo y medida en beneficio de economía destinada a acumulación de capitales.

En Alemania la recuperación toma resto de siglo XVII y parte considerable de siglo XVIII, a fines del cual una consolidación cultural diferenciada se abre campo reivindicando esencia prístina de la naturaleza y referentes de un pasado medieval gótico; raíces del movimiento romántico venidero.

El Rococó nace a fines de siglo XVII y comienzos de siglo XVIII en Francia y se caracteriza en lo temático por mostrar usos de la monarquía; cotidianidad de palacios, recursos en el esparcimiento de aristocracia, ropas, arquitectura, fórmulas de cortesía y maneras de mesa de nobles que los burgueses terminan heredando devienen emblemas de una actitud díscola e indolente contra la cual las masas se alzan. Tonalidades del claroscuro que impera se reemplazan por un color puro y el espacio pictórico echa mano de la perspectiva en pos de crear los receptáculos donde las escenas pintadas se representan. Paisajes de regocijo y abundancia que se nos muestran se asumen más afectos a la decoración que a lo artístico.

En Francia, en los ámbitos de la monarquía los intelectuales participaban activamente; una apertura que en Alemania no existía. Civilización se diferencia de cultura (Norbert Elías; *El proceso de la civilización*). En Francia los modales de los aristócratas correspondían a la primera, teniendo cultura quienes se iniciaban en las mismas. En Europa, idioma de franceses pasa a constituir lengua franca.

En Alemania la civilización se repelía. El cultivo de actitudes de cortesanos no estaba por encima del cultivo del Espíritu, hecho en una lengua vernácula catalogada de bárbara por Europa entera y por parte de mayoría de los alemanes mismos. En la resistencia ofrecida a lo monárquico se halla catalizador del movimiento cultural alemán, en el cual el aire cosmopolita ligado a la civilización cede ante la certeza sensible respecto de la unidad a modo de pueblo diferenciado, basamento del concepto de cultura acogido por un liberalismo promotor de respeto y tolerancia a valores distintos y una etnología acomodaticia y timorata, populares hoy por hoy. La civilización separa a los seres humanos de lo esencial. ¿De qué valen lujos y suntuosidades cuando techo, comida y compañía faltan? En cambio, la cultura educa. Formando menos para adopción de poses y ocupación de estamentos que para la vida.

El Rococó peca de ligero y a esta particularidad el Neoclasicismo se adosa en aras de restaurar un orden de cosas corrupto por el libertinaje y un talento cargado de soberbia. Este estilo pictórico restablece el canon a guisa de paliativo de esta enfermedad urgida de cura: el espaciamiento obrado se subordina a la pirámide visual, el color pierde vivacidad y deriva lúgubre y los temas nos remiten de nuevo a la mitología grecolatina. La pintura se trata sobriamente, cuando no de manera *primitiva* o austera freno dirigido contra el virtuosismo técnico que Platón critica desde la Antigüedad Clásica debido a la exacerbación emotiva de que el arte es capaz, tanto en manos de músicos como de sofistas y artistas plásticos (Ernst Gombrich; *La preferencia por lo primitivo*). La academia ocupa el centro.

Este estilo se prolonga hasta mediados de siglo XIX y un cuarto de siglo más, donde descubrimos pintura de William Bouguereau intitulada *El nacimiento de Venus* (1879), en la cual la luz se capta fotográficamente. A esta altura en el tiempo cronológico, el Impresionismo ha madurado ya y

consolidación de la fotografía viene en marcha desde hace cincuenta años. La crítica recibe mal este cuadro en virtud del desnudo abierto traído a presencia en busca de atraer atención de espectadores, estrategia fatua donde sobresale la figura de un artista arrogante que no muestra en el lienzo sino un talento presuntuoso. ¿El arte de la pintura desaparece en el momento en que la fotografía despunta? No. El artista no representa la realidad. Una convicción tenida ahora más clara que nunca.

Esta observación destila un veneno preparado a lo largo de siglo y medio. Alemania se une gracias a oficios de la Reforma Protestante y a movimiento cultural cuyas raíces más hondas se remontan hasta la misma: una identificación primera se logra desde las partes que se suman a distanciamiento del Cristianismo centrado en el Vaticano, precipitando congregación de reinos y comunidades variopintos y dispersos. En una etapa posterior, lo unido por la religión se consolida apoyado en el reclamo de dignidad civil, prevaleciendo sobre lo civilizatorio lo cultural. El desarrollo económico y militar iniciado a mediados de siglo XVIII por Federico el Grande alcanza a finales de siglo XIX punto cumbre bajo Guillermo I, época cuando el Imperio Alemán se establece (habida cuenta de sagacidad diplomática de Leopold von Bismarck, el Canciller de Hierro, inteligencia tras las guerras contra Austria y Francia). De aquí en más, hay un despegue vertiginoso de la industria y una expansión territorial fundada en lo militar, augurio de Primera y Segunda de Guerras Mundiales libradas en el siglo XX.

De siglo XVIII a XIX, la camisa de fuerza impuesta por el Establecimiento se hace cada vez más estrecha y asfixiante. En Francia, Jean Jacques Rousseau enciende las alarmas por el deterioro que la civilización induce y reclama un regreso a la naturaleza, anatematizando la represión ínsita a lo social e instaurando mito del Salvaje Bueno. En Alemania, Goethe y Schiller sueltan las amarras que atan individuos a instituciones totalitarias, promoviendo una libertad de expresión sin precedentes central en emergencia de las vanguardias artísticas. En lo pictórico, esto da pábulo para que los temas convencionales se subviertan y otorga permiso para que irrumpa una exploración de lo formal por lo formal que nos lleva a terrenos de artes moderno y contemporáneo. En respuesta a una institucionalidad excluyente, el movimiento cultural alemán nace y medra. En arte, esta exclusión se combate rechazando canon de la pintura clásica y virtuosismo que sus adeptos despliegan. En represalia, la institucionalidad se socava allí y aquí. A mediados de siglo XIX la oposición a valores de nobles pertenecientes ya a burgueses se concretaba entre artistas en la consigna *épater le bourgeios*, 'patear el burgués', sobresaliendo la oposición ofrecida por Edouard Manet, encomiada y promovida por crítica de arte salida de la pluma de Émile Zola.

La palabra *primitivo* no se circunscribe tampoco a estilo pictórico denominado Manierismo, vigente desde tercio segundo hasta finales de siglo XVI en Italia, surgido en reacción a ideal de belleza del clasicismo renacentista. En este estilo el espacio pictórico se apuntala todavía en la pirámide visual y el color continúa destacando por tonal (más subsidiario de las exigencias que la atmósfera creada acaba por imponer que de sí mismo), estando sus temas supeditados a la mitología grecolatina.

En lo que hace a tratamiento de formas, el Manierismo rehúye canon de Policleto, no guardando la proporción dictada por la Antigüedad Clásica acerca de las partes del cuerpo humano (receta sacra en la cual resuenan mandatos de pitagóricos guardados celosamente por Platón y adeptos, adalides de determinismo que cala hondo en desarrollos de filosofía y ciencia moderna oficiales y auspicia simpatía automática por sistemas y explicaciones herméticas, inaugurando falacia de un

caos satélite y un *cosmos* autárquico). En efecto, particularidad de este estilo pictórico se constata en el alargamiento de las formas, distintivo que motiva el primitivismo endilgado a sus creaciones. Empero, el Manierismo no desaparece: Aby Warburg enseña que la resistencia a la pintura clásica ofrecida por manieristas se desplaza de la figura humana a pliegues de trajes, donde pervive como lenguaje oculto en que lo pagano se recrea. Este análisis nos lega el concepto de *supervivencia*, fundamento de los estudios de corte iconológico cuyos paladines son Erwin Panofsky y Ernst Gombrich; el primero, fincado en el signo y centrado en la identificación de isomorfismos entre estructura social y devenir de artes y letras, mientras en el segundo el peso recae en el símbolo y el poder del mismo en materia de comunicación (bisagra en procesos de identificación y diferencia).

La palabra *primitivo* no se limita finalmente a estética de las colectividades catalogadas por Europa como bárbaras (cuando no pueblos iletrados o carentes de una razón naturalista y enciclopédica), emplazadas en tierras incorporadas a la civilización mediante implantación de estados nacionales y asunción obligada de una economía de mercado regulada en época de globalización por organismos financieros continentales y multilaterales.

Estética de estas colectividades avala exploraciones de la vanguardia artística (Gill Perry, Francis Frascina y Charles Harrison; *El primitivismo y lo moderno*). La fragmentación de las formas que Paul Cézanne inicia se ve potenciada por las exploraciones de Georges Braque y Pablo Picasso, sus sucesores en el Cubismo: la figuración de Cézanne se basa en manchas que recomponen los objetos desde ángulos de luz diversos; en Braque y Picasso este recurso se reemplaza por multiplicidad de vistas bidimensionales de lo mismo, fórmula recurrente en las naciones que Occidente contacta y somete una vez el Régimen Antiguo cae y el establecimiento de los estados nacionales se empieza a instaurar a sangre y fuego, a cambio de derechos humanos irrealizables por entero.

La palabra *primitivo* apunta en nuestra acepción a estado de cosas suscitado en lo pictórico por una objetivación de fondo o una relevancia concedida exclusivamente a la periferia, según planteamiento de Gillo Dorfles aventurado en *El devenir de las artes* y *Elogio de la inarmonía* (reñido acaso por Eugenio Trías en *Lo bello y lo sublime*). Esto circunscribe el arte a campo de la forma (*caos* o *psyché*), ora lo real o lo allende; de donde se sigue una modelación de vacío que se impone en el quehacer artístico presente. Este abandono del arte a la forma supone la irrupción de la estética en dimensión de lo etéreo. De este modo, la figuración no se efectúa ya desde un misticismo matemático que demanda un centro a partir del cual el orden se conjura, articulando lo dispar y lo disperso mediante anatematización y conversión forzosa a un signo vertical y unívoco. Este centro se compadece con los axiomas de que se parte y son constatados en el resultado final de un ejercicio de cálculo cualquiera, categorías superordinadas parangonables a la causa última de que Platón habla y el motor primero que Aristóteles acuña de cara a la investigación de lo objetivo (el mundo natural). De este centro son avatares canon de Policleto y orden dórico, posibles en el momento en que el hombre se sitúa como la medida de todo lo existente. A esta lista se suma el punto de fuga de que emerge la pirámide visual: teatro de operaciones de una escenificación sacra y aplicación amañada de una técnica pictórica determinada (verificación del gesto del artista o constancia de una individualidad creadora). En la obsesión científica por lo ontológico está también. No quedan por fuera las pulsiones perseguidas y administradas por psicoanalistas y los arquetipos de los psicólogos analíticos. Ni los *eidos* o estructuras eidéticas cuyo inventario final querrían los fenomenólogos (actos de la intuición categorial). En música el centro se advierte en la configuración de tempos: la dosificación de una redonda de que se desprenden

blancas y negras y figuras rítmicas más menudas. He aquí reino de la geometría euclidiana en el cual, vía Razón y principio del tercero excluido, el hombre organiza la información proveniente de la naturaleza captada por sus sentidos de manera inmediata y diáfana; siendo la figuración apoyada en la pirámide visual y el claroscuro la representación fidedigna de lo recreado pictóricamente.

En el registro arqueológico precolombino y etnográfico amerindio la forma obedece a omnipresencia ingrávida y polimorfa, indiferente a geometría semejante. No por casualidad abundan vocablos que designan a *caos* o la fuente primordial y palabras que denotan el *cosmos* son inexistentes. De *caos* se conforma el *cosmos*. *Caos* prima. En quechua, el mundo poblado se denota a partir de la palabra *Pacha mama*, 'vasija madre'. En maya, el *caos* se conoce como *Xibalbá*, mientras el *cosmos* se concibe como irrealidad que repta a guisa de cocodrilo en océano ilímite e imperecedero (Miguel Rivera; *Espejos mágicos en la cerámica maya*). En karihona, son utilizadas las palabras *nono* y *tunaimë*, 'carne-carne' y 'laguna originaria', estando las casas que se habitan suspendidas en sus senos. [La voz *nono* resulta de duplicación de *no*, 'carne'. Caníbales moran allí y mujeres cuyo alimento se compone sólo de los olores desprendidos por frutas y presas de caza y pesca. *Tuna* significa 'agua' y el afijo –*imë* connota grandeza. En este mundo se halla a quienes pierden la humanidad por actuar incautamente y derivan por tanto en seres brutales que no distinguen lo biche de lo maduro y transforman todos los encuentros en guerras.] En embera, el *caos* se denomina *drua wandra* y el término *pakore* cabe asimismo: *drua wandra* significa 'dueño de animales' y *pakore* 'suegra' (uno y otra fuentes de donde la vida germina). [En la dimensión de lo etéreo existimos post-puestos. Por el otro y *lo Otro*. Hay 'yo' ya que hay 'tú'. En urnas funerarias nuestros restos son nariguera de oro bajo. Cinco cuarzos. 213 volantes de huso. Una navaja de obsidiana. Fragmento eventual de un hueso propio. En nichos de cuevas son dejadas nuestras momias. Lápida estrecha en la parte superior indicando sitio de la cabeza. Cenizas de nuestros cuerpos alojadas en vasijas antropomorfas. Atado de telas gruesas en cuyo seno se guardan un dije de tumbaga alta, piedras esmeraldas pequeñas y semillas de maíz y fríjol. El fetichismo goza de raíces muy hondas en nuestra filogenia. Investigaciones entre chimpancés llevadas a cabo por Dora Biro revelan existencia de madres que acarrean durante tanto tiempo en sus espaldas y hombros a sus crías muertas que éstas están disecadas ya cuando se percatan de que las mismas han fallecido; habiendo casos en los cuales este descubrimiento tarda mes y medio. El *cosmos* no se concibe aquí como escenario de las reacciones físico-químicas que hacen a la materia. Se trata de la casa habitada y los objetos gracias a cuya posesión consolidamos nuestras posiciones en los círculos de reconocimiento donde acontecemos. En Antioquia en época tardía los muertos se sepultaban en senos de los cerros en cámaras que recreaban casas vistas desde adentro, una práctica que salvaba de los efectos nefastos obrados por los difuntos que no se contenían y enterraban con todas sus pertenencias. En China, el ideograma *tçái*, 'casa', está conformado por los caracteres 'techo' y 'brote de hierba'. La casa equivale a techo que brinda abrigo a lo aflorado del suelo. Este ideograma traduce 'casa' y significa igualmente 'tumba'. En casas vivimos y fallecemos.]

La forma aporta el hálito. Las imágenes viven dado que ella suministra el soporte donde las tales palpitan. Los dibujos cobran vida de ser posados en oquedades y prominencias.

En esta dimensión dos cuerpos caben en un espacio único. Omnipresencia del *caos* nace de esta particularidad, posible de faltar a los volúmenes sus masas. Los preceptos de la física matemática se infringen en este orden por ende. Palabras que denotan oquedades designan montañas. *Pacha* denota en quechua todos los recipientes habidos y por haber, involucrando ollas, platos hondos,

vasos, pocillos, baldes y poncheras. Esta voz sirve asimismo a designación de promontorios (montañas o cerros). Esto acaece igualmente en karihona, donde las expresiones *otarï* y *maimë hanarï* denotan lo mismo; siendo sus traducciones 'hueco' y 'oreja de bagre rayado' (branquias). El vocablo embera *chokó* traduce 'olla' y denota una zona geográfica vasta del occidente colombiano. En katío la palabra *urabá* significa 'cuenco' y designa la formación cordillerana llamada serranía de Abibe, en el noroccidente antioqueño. Esto milita contra emergencia de una geometría tridimensional poblada exclusivamente por sólidos afectados por fuerzas constantes, de que los somas forman parte. [Los seres humanos son criaturas que compaginan con árboles y seres fantásticos diversos, lejos de este determinismo de índole mecánica. En karihona, la forma lexical *arï* designa el cabello y significa 'hoja'. *Esema* designa la columna vertebral y traduce 'tronco'. *Wui* designa el pie y quiere decir 'raíz'. En katío, la palabra *de* designa tanto a una 'casa' como a un 'vientre'. Los nombres de clanes son a este respecto muy instructivos; gente de jaguar. Gente de águila. Gente de danta. Gente de colibrí. Gente de maíz. Gente de gusano de guayaba. En el suroccidente de Oceanía a principios de siglo XX, Maurice Leenhardt conversaba desprevenidamente con sabio de una aldea kanak. Lamentaba traída de Dios a la región, incursión merced a la cual los aborígenes estaban a punto de desaparecer en cuanto tales, olvidando lo propio y entrando a depender de lo ajeno. El interlocutor casual de Leenhardt arriesgaría en el acto, impertérrito, 'no. Ustedes no nos trajeron a Dios. Nosotros hemos vivido siempre de acuerdo con el Espíritu. Ustedes nos trajeron el cuerpo' (Thomas Csordas; *Embodiment and experience*). En Egipto, desde fin de imperio antiguo (2.350 a.C.) hasta época de colonización romana (30 d.C.), figuras conocidas como ushabtis formaban parte de los ajuares de quienes fallecían. Éstas medían en promedio 12 cm de altura. En la mayoría, materia prima obedecía a barro. En las menos, a madera. Reyes y funcionarios difuntos se enterraban en compañía de número muy elevado. En la tumba del faraón Tutankamon 700 fueron contadas. En tumbas de faraones Seti I y Nefertumjura Taharqo, poco más de 700 y 1000 se contabilizaron. Estas figuras hacían veces del difunto en el universo de los vivos (tierra de las tinieblas). Labraban y cosechaban los campos cultivados. Atendían lo jurídico y sus responsabilidades incluían el cuidado de las tumbas de sus amos.]

En la forma anida la fuerza vital. En el cerro Pachjiri, Bolivia (sureste del lago Titicaca), los altares son cuatro rocas graníticas grandes. En este destino de peregrinación de aymaras se sirven mesas para los espíritus y son levantadas ofrendas orientadas a lo maléfico o encaminadas a obtención de fecundidad y restablecimiento de salud. En cerros de las cercanías fechaciones radiocarbónicas de templetes localizados en las cimas llevan a siglo II a.C. y se extienden hasta el día de hoy, evidenciando proceder supérstite durante más de dos milenios. En Grecia (Beocia) lápida del siglo IV a.C. ofrecida a Zeus Meiliquios muestra nítido que en la piedra la veneración se rinde a la serpiente, a partir de cuyo sometimiento pretendido medicina y modernidad justifican sus existencias, dominios y dominación. En Europa Insular, monolitos en el suroriente de Irlanda relacionados con este particular nos depositan cronológicamente en el milenio V antes de la Era Cristiana. En el norte de la península escandinava viajeros reportan en el siglo XVIII veneración de naturales prestada en las montañas a piedras. [Estas rocas a que se presta veneración son llamadas *betilos*, hispanización del término hebreo *bethel*, compuesto por *beth* y *–el*, 'casa' y 'señor'. Sobre piedras se fundamentan Cristianismo e Islamismo. En Europa Continental los *betilos* se conocen como *callaos*. Estas piedras en que la divinidad habita son los *onfalos* donde se fundaban oráculos en la Antigüedad Clásica y las *lingas* de santuarios hindúes. El santuario más antiguo dedicado a Eros se hallaba en Beocia: una roca granítica no tallada (Oskar Seyfert; *Diccionario de mitología griega y romana*).]

La forma posee todas las formas. Se trata de vacío equiparable a una piedra y a una serpiente. Inventario de que hacen parte pantanos, lagos, lagunas y ríos. La conquista de Antioquia inicia el 4 de diciembre de 1541, tan pronto Jorge Robledo funda en el valle de Ebéjico la ciudad de Antioquia. Esta ciudad se fundaría tres veces. La primera, en cercanías de la cabecera urbana actual de Peque, municipio situado en el noroccidente antioqueño. Segunda de sus fundaciones ocurre en el valle de Nore, geoforma donde se yergue hoy cabecera urbana actual de Frontino. Última acaece en Santa Fe de Antioquia, sobre la banda occidental del río Tonusco, cuya corriente se descuelga de lo alto de la vertiente oriental de la cordillera Occidental y desemboca en el río Cauca. En pantano en inmediaciones de la ciudad originaria, Robledo asea caballo que montaba en sus correrías. Esta escena inquieta a un grupo de aborígenes que pasa de largo y aconseja a este conquistador hispano de que desista de sus acciones porque una culebra 'muy grande' moraba en el lugar. 'En esta provinçia está una alagunylla de agua pequeña cerca de la çibdad, donde yo estuve aposentado la primera vez que entré en la tierra porque está un buen pueblo y viendo los yndios que iban alli a dar agua a los caballos me dixieron que no entrase en ella porque estaba allí una culebra muy grande que los mataría sy entraban dentro y haziéndoles preguntas desta culebra me dixieron que salía del agua e les hablava e que tenía orejas e ojos grandes e pies e que para que no estoviese enojada la echavan de comer y no se osaba nyngund yndio lavar en ella ny entrar dentro e de ver como entrábamos nosotros e lavavámos los caballos, se admiravan mucho y sespantavan de cómo la culebra no salía e nos mataba y desto se puede thener que hera el diablo que se les apareçía en aquella figura' (Jorge Robledo; *Relacion de Anzerma*). En el Magdalena Medio, la pesca equivale para muchos a actividad de temporada. En la agricultura se trabaja a comienzos de semestre primero del año y en verano travieso, meses de junio y julio. De la pesca se vive preferiblemente en cuaresma. Los árboles se asierran si hay quien pague bien la madera. En minería se incurre en caso de haber explotación cercana y promesa pecuniaria alta. En la ganadería no se piensa: las haciendas contratan a muy pocos. De fábricas se adolece. Quienes se asumen pescadores de tiempo completo no tiran atarrayas hasta que el río cobra lo suyo: se abandonan a esta faena en el momento en que los advenedizos que realizan esta labor no por vocación sino por conveniencia terminan ahogados en las aguas donde van tras la fortuna de una pesca buena.

Este inventario abarca el sol, la luna, cuevas, forasteros, cerros y muchos avatares más, de dibujos y esculturas en madera a artículos producidos industrialmente. En el Altiplano Boyacocundinamarqués los muertos se ofrendaban en pantanos, lagos y lagunas y se entregaban asimismo a campo abierto y en cuevas a voracidad del astro rey y hambre insaciable de dueños de animales. El depósito de difuntos en cuerpos de agua se realizaba igualmente en China. La conquista de Antioquia culmina a fines de 1581, fundada la ciudad de Zaragoza de Las Palmas y reducidos los yamecíes, naturales cuyo sometimiento faltaba. Esta gesta parte de Santa Fe de Antioquia hacia el oriente y acoge luego curso del río Porce, hacia nordeste. En proximidades de la desembocadura de este río en el río Nechí cacique de la zona en que los hispanos fundan Zaragoza de Las Palmas eleva sacrificio colectivo a favor de los forasteros acabados de llegar. 'Rancheóse el Gobernador [Gaspar de Rodas] en una gran casa que hallaron muy limpia, y los soldados en otras que se hicieron de nuevo. Saliendo ciertos soldados ya rancheados á chuchear por el monte, encontraron en cierto pantanillo con quince ó veinte indios recién muertos, que dando noticia al Gobernador y saliendo á verlos, preguntó á los indios amigos que quién había hecho aquello, y diciendo ellos que irían á saberlo, volvieron dentro de pocas horas con algunos indios, parientes de los muertos, que decían los muertos era bien dar la paz á los españoles' (Fray Pedro Simón; *Las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*). A mitad de siglo XVI, hueste comandada por Gonzalo Jiménez de Quesada sale de la Costa Atlántica hacia tierras del interior de Colombia y

descubre el Altiplano Boyacocundinamarqués en recorrido hecho de norte a sur, territorio poblado por moxcas (muiscas). En Guachetá, en el norte, él y los suyos reciben como ofrendas de sus aborígenes fuego, un anciano y niños de brazos e infancia primera, arrojados desde lo alto de cerro donde 'se recogieron en la hora que vieron ir marchando los españoles por vn llano adelante haçia su pueblo', una acción que acometieron gritando a la par la expresión *usachíes*, 'ques un nombre conpuesto de usa, que en su lengua quiere decir Sol, y chia la Luna, como hijos del Sol y la Luna'. '[L]os indios que en lo alto estauan, corrouorados y fortaleçidos, uiendo que los españoles no auian muerto al indio que les auian embiado con vana consideracion, paresçiendoles que por ser aquel indio viejo y de duras carnes, no lo auian querido comer los españoles, y que asi se abrian ayrado contra ellos con mas furor, comenzaron desde donde estauan a arrojar y hechar por el çerro abaxo criaturas pequeñas y de poca edad, hijos de los proprios indios, porque comiendo dellas, como de carne mas tierna, los españoles hijos del sol, fuesen mitigados de todo punto, si algun furor tenian' (Gonzalo Jiménez de Quesada; *Epítome de la conquista del Nuebo Reino de Gra[na]da*). A comienzos de siglo XX en el centro de Antioquia, en el cementerio de Caruquia, cuenca baja del río Guadalupe (afluente oriental del Porce Medio), los muertos se sacaban de sus casas y se transportaban en andas hasta este destino emplazado en cima de un cerro. En el trayecto se evitaba que cadáveres de los difuntos tocaran el piso porque quedaban espantando. Este temor se disolvía una vez en el cementerio se atracaba: sus cuerpos se sepultaban y se convertían automáticamente en alimento que los mohanes ingerían. [Los muertos se sacaban amortajados de sus casas y en el cementerio los huecos cavados para sus entierros se hacían de manera anticipada, siendo cal esparcida alrededor de sus bocas y de los montículos resultado de la tierra excavada (una medida preventiva sin la cual fuerzas que convenía mantener contenidas aprovechaban la oportunidad y se fugaban).]

Entre gente katío se practica un ritual denominado *jai itúa drua*, 'embriaguez para los espíritus' (en español local, 'fiesta de sanación territorial'), en virtud de intolerancia aguda padecida dentro de la comunidad. En lo fundamental, esta ceremonia implica construcción de una morada destinada a alojo de los huéspedes invocados, de cuyos males se salvan los aborígenes de saciar voracidad de sus apetitos inapaciguables. La casa levantada para estos fines consta de techo a dos aguas y tejado formado por hojas secas de matas de murrapo, una especie de plátano enano. Esta estructura descansa sobre postes de un metro de altura. El conjunto general mide metro cincuenta de fondo, metro veinte de alto y ochenta centímetros de longitud. Los espíritus a que se satisface sus afanes de carne roja y jugosa se acomodan en esta estancia junto con la comida que aplaca por un tiempo el sin fondo de sus voracidades. Este espacio da cabida a esquema de pájaro dibujado en superficie de una guadua gruesa y corta, colgado a la entrada en cabo de la viga de centro. Miniaturas de un hombre y una mujer adultos. Piara de tres cerdos. Machete en vaina. Par de zapatos de infante de menos de un año de edad. Biblia de mormones. Un crucifijo. Foto de los comerciantes del caserío. Efigie de un paisa esculpido en madera. Mula pintada a mano alzada en reverso limpio de una envoltura de barra de chocolate. Control remoto de televisor de 24 pulgadas. Recibos de luz y agua pagados a regañadientes por la autoridad local. Los alimentos que se sirven derivan principalmente del maíz cosechado a mitad de año, siendo las preparaciones resultantes tortas de chócolo, arepas telas y redondas de tamaño medio y pequeño, mazorcas cocidas a fuego lento, tinajas de chicha y natilla vertida en recipientes múltiples. En el centro de esta mesa una garrafa de aguardiente despunta (bebida alcohólica obtenida de la destilación del jugo que se extrae en molienda a la caña de azúcar). Los espíritus se alimentan y embriagan a la hora de la medianoche. Se introducen ahítos y ebrios en las entrañas de la selva, sea eructando o vomitando y guardando precariamente equilibrio de sus cuerpos. En la casa de la cual salen en este estado de abandono, las preparaciones que colman pasajeramente sus hambres quedan

intactas y se conservan frescas. Estas sobras son ingeridas por parientes y vecinos, quienes se hartan de comida y licor y celebran la paz sobrevenida por este festejo, brindando, arriesgando ocurrencias y bailando pletóricos de alegría.

En México y América Central contemporáneos los forasteros a que se brinda oblación están representados por el cura, el obispo, el jesuita, el escribano y el profesor, quienes están siempre ávidos de carne y se sacian sólo devorando el ave del corazón, impartiendo una muerte instantánea. Se acepta allí que búhos, lechuzas, cabras y ovejas obran un efecto el mismo, si bien no tan frecuentemente (Manuel Gutiérrez Estévez; *Al margen del Levítico. Impurezas amerindias*).

En la forma la omnipresencia del *caos* domina. El arte realizado desde aquí se efectúa de adentro hacia afuera. Siendo el continente lo relevante. Esta geometría en que los sólidos están exentos de materia corresponde a espacio de la psique. Forma, *caos* y *psyché* son concomitantes. Empero, *psyché* se sitúa más en terreno de la estética que en predios de la psicología: no se circunscribe a un centro sino a un contorno. Esto revela que el Ser es diviso por naturaleza. Como no psicótico. La psique se limita a un individuo en el marco de geometría en la cual los objetos se consideran sólidos empujados por fuerzas impersonales universales, manifestadas como inercias cuando los tales están inmóviles. En este contexto lo existente deriva en consecuencia de determinaciones fatales y variadas. Existimos post-puestos. Aquello que denominamos realidad son sobreentendidos que confirmamos sensitivamente. [Los animales bípedos tienen dos patas.] *Caos* predomina sobre *cosmos*. Todavía más, el velo tenue que separa *caos* de *cosmos* se mantiene rasgado. No hemos salido ni salimos nunca de la caverna. Mejor, *caos* impera solo. El *cosmos* responde menos a escenario de reacciones físico-químicas que dan origen a la materia que a los objetos cuya posesión nos abren campo en los círculos de reconocimiento de que tomamos parte mientras nos desvanecemos en el tiempo. Somos nuestros apegos.

La exploración de lo bidimensional provoca una incursión del arte en la forma o lo real. La forma se manifiesta en el quehacer artístico actual en la ausencia que de Kazimir Malévich a Ad Reinhardt se revela en todo tipo de cuadros monocromos. Ella ramalea en obras de Wassily Kandinsky y Paul Klee, a modo de color independiente del fondo en que asoma o a modo de presencia que repuja el lienzo desde atrás, en resultado de un alumbramiento por escorzo que el Arte Óptico explota. La forma se advierte en pinturas de Tamara de Lempicka, donde el Cubismo conquista el volumen de manera voluptuosa. Sus latidos pulsan en los paisajes espectrales característicos del Expresionismos Abstracto, de Jackson Pollock a Willem de Kooning, pasando por Mark Rothko. La forma sale a flote en las sobredeterminaciones a que Dadaísmo, Arte Pop e Hiperrealismo son tan afectos, las cuales nos enseñan el sentido que inviste de significación lo que valoramos y experimentamos corrientemente; sarta de presuposiciones que nos embotan el pensamiento, contra cuyos oficios John Cage arremete lanza en ristre propiciando apertura de nuestras conciencias a sus derredores. A este recurso se acogen infra-levedades desde John Jaspers y Cesar Baldaccini hasta Christo y Jeanne Claude. En cuadros expresionistas y surrealistas, collages, ensamblajes, instalaciones y performances, la forma pulsa en tanto exuberancia, llegando en el Accionismo Vienés a sacrificio carnal.

3. Coda

El arte de la actualidad no se ve abocado a un primitivismo anacrónico debido a predominio de *caos* sobre *cosmos*, tanto como en virtud de una exploración formal basada en bidimensionalidades; por cuyos oficios se suceden obras de arte en nuestro pasado más lejano que nos recuerdan realizaciones presentes (Figuras 3.1, 3.2, 3.3, 3.4 y 3.5). Esta exploración disuelve el tiempo cronológico y nos instala en tierra de anacronismos, dando teoría y crítica de arte un giro de ontoteología a fenomenología (del mundo como teatro de operaciones de objetos y leyes universales a escenografía incorporada en la cual transcurrimos mientras vivimos, marco y contenido de nuestras existencias). Exploración semejante aporta un corolario adicional: lo estético no está determinado por lo sociológico. No obedece a signo de una época ni a síntoma de un círculo de reconocimiento. (Lo que desafía los análisis de historia cultural de tipo panofskyano poniendo en cuestión la relevancia de los isomorfismos que cimientan sus explicaciones; a la par que señala las limitaciones de enfoques subsidiarios del psicoanálisis que acerca de fenómenos del orden de la *aisthesis* aventuran interpretaciones afincadas en lo siniestro o lo ominoso.) En la historia cultural desarrollada por Ernst Gombrich la obra de arte encarna por el contrario un *símbolo*, esto es, comprensión dada por sentado. A este tenor, no se toma como representación fidedigna de la realidad sino como indicio que precipita la comunión de un colectivo, equivaliendo a una *expresión* (en terminología de Wilhelm Dilthey adoptada por Víctor Turner y Edward Bruner; *Anthropology of experience*). Ahora bien, el *símbolo* compete a la estética en tanto una de las manifestaciones que la forma cobra, más que por la anécdota transportada consigo. Límites de la estética son expandidos por consiguiente por Dadaísmo y Arte Pop, cuestionando modo como el arte se legitima y condiciones de posibilidad en las cuales nos reproducimos culturalmente, en un caso y en otro, desentrañamiento de lo sobreentendido (aquello en que nos encontramos suspensos y de que no nos percatamos).

La imagen adviene por lo social, a diferencia del soporte donde se sustenta: una entidad autónoma e irreductible reacia además a la geometría euclidiana. La estética opera en campo de lo psíquico, siendo *caos* el contenido de *psyché*. Este ámbito exige un arsenal conceptual que vaya más allá de una geometría de tres dimensiones, el cual no se satisface tampoco mediante el recurso obcecado a lo sociológico, fundamento de tanto arte presunto agazapado bajo lo conceptual. De Alois Riegl a Wilhelm Worringer, incluyendo a Walter Benjamin y Carl Einstein, la forma reta la capacidad de entendimiento de la tradición, interpretada en el caso de de los primeros como *abstracción* y en el caso de los últimos como *presencia de lejanía* o *experiencia visual* (Georges Didi-Huberman; *Ante el tiempo*), en aporte de elementos y señalamiento de sendas que necesitan ser puestos a prueba de cara a una labor artística en que lo modelado se compadece por antonomasia con el vacío. [Hans Belting aporta a esta discusión en *Antropología de la imagen* estableciendo que las imágenes surgen en calidad de alivio contra la ausencia y se actualizan a guisa de representación.]

La exploración formal de lo bidimensional permite un corolario más. La huida de la vanguardia artística del espacio pictórico convencional nos presenta más claro lo superado, dado lo que se deja atrás justamente: este espacio se origina por una tecnología en que el dibujo se perfecciona apuntalado en los medios provistos por la pirámide visual y el color tonal; lo plano de la imagen adquiriendo fondo. La profundidad de campo lograda representa un logro cultural mayúsculo que evoca a la forma sólo vanamente. Esta afirmación presuntuosa se desmiente no obstante fácil si nos detenemos en los advenimientos de realidad que los anamorfismos nos inducen por el uso

FIGURA 3.1 SAN AGUSTÍN. TUMBA (MILENIO I d.C.)

FIGURA 3.2 NADÍN OSPINA. CRÍTICO EXTÁTICO (1993)

FIGURA 3.3 BERNARDO SALCEDO. NUESTRA SEÑORA DE BOJACÁ (1968)

FIGURA 3.4 CULTURA HAMANGIA. AJUAR FUNERARIO (MILENIO V a.C.)

FIGURA 3.5 HENRY MOORE. MADRE RECLINADA Y NÑO (1960-1961)

amañado que sus artífices hacen de las leyes de óptica. La psicología visual acierta tan pronto ratifica que la composición de las pinturas construidas a partir de la perspectiva cónica recrean a la perfección la mecánica ocular: la representación consignada en estos cuadros es igual a la imagen que los ojos capturan y se recrea en la parte posterior de nuestros cerebros. Oquedades y prominencias de que se sirve la figuración bidimensional constituyen carne de los dibujos cuando pirámide visual y color tonal no se tienen a disposición tecnológicamente. En ciegos que recuperan vista, círculos, cuadrados y triángulos se convierten en esferas, cubos y pirámides en el momento en que el tacto palpa sus superficies. La ilusión pictórica nos lega una lección: no percibimos la realidad por medio del tacto sino de lo táctil. La forma está en la vista y habita asimismo en cuanto prejuicio o sobreentendimiento. [En la pintura China Clásica el espacio pictórico se consigue recurriendo a la perspectiva cónica; inclinada a la multifocalidad. Esto acontece allí sobre la base de desarrollo fundamentado en una escritura ideográfica. En muchos de los cuadros de este período lo pintado no se completa a propósito: figuras naturalistas y fantásticas son presencias que gozan de masas pero cuyos ojos no se terminan queriendo que no escapen de los paisajes donde están dibujadas y provoquen estragos y divergencias personales en sus vagancias (Ernst Kris y Otto Kurtz; *La leyenda del artista*). Lo visto nos mira anticipadamente.]

La post-modernidad se endilga a la masificación comunicativa que el capital tiene que propiciar en procura de reproducción propia; he ahí razón de que la economía se terciarice y la producción y oferta de bienes y servicios se imponga, conjurando adelgazamiento de los estados nacionales deletéreo para las poblaciones locales aunque conveniente a intereses de un despojo global que se consolida y se extiende crecientemente. Esto implica una generación densa de imágenes que crearía en los seres humanos una *angelización* (Edmund Carpenter; *Oh, what a blow that phantom gave me!*) De esta suerte, un espacio visual acaba desplazado por uno acústico, activando a juicio de Marshall McLuhan la arcaicidad de lo antrópico característica de pueblos donde el analfabetismo reina (Bruce Powers y Corinne McLuhan; *La aldea global*). Esta masificación provoca la ebullición vigente y sostenida de configuraciones de socialidad que abarrotan nuestras cotidianidades; nos comparte Michel Maffesoli en *El tiempo de las tribus*. Hemos saltado de un *horror vacui* a un *horror pleni*, necesitado de exorcismo urgente; Gillo Dorfles opina en *El intervalo perdido*. La imagen no existe sin embargo por sí misma. En lo político, el asunto por atender está en la colonización pertinente de la forma, radicando el reto artístico en la revelación de la manera como se ocupa y la invención de estancias que ocupar de manera apropiada. El vacío está lleno. Todo aquello que nos rodea nos compone y nos preexiste. El arte conserva la memoria de las oquedades que horadamos y mantenemos en las cavernosidades de la nada. ¿El artista cuánto conjunta dentro del liberalismo económico vigente; cuya permanencia depende justamente del arrasamiento de lo colectivo?

En materia de museografía se yerra en la exposición de objetos de tipo arqueológico: lo exhibido son las más de las veces cosas de difuntos sustraídas de sus tumbas. Esto acarrea un temor fundado: nos vamos a ganar males graves a causa de la retención de sus pertenencias. Esta falla se observa también en la exhibición de obras monumentales, restauradas a pesar de ser fracturadas e incineradas originaria e intencionalmente a fin de prevenir daños por lo que emana de sus senos y no hay manera de contrarrestar. Si bien se canaliza. (El poder se sustenta de hecho de allí.) Esta cuestión se pasa por alto en el parque arqueológico de San Agustín, ubicado en el suroccidente colombiano, donde los monolitos que se muestran forman parte de sepulturas de hace dos mil años. Se repite en la estatuaria del complejo aunado a la Puerta del Sol (Bolivia), acaeciendo a la vez en Tula Grande, México (nos referimos en especial a los atlantes descubiertos en lo alto de la pirámide central de esta ciudad tolteca, cuyos cuerpos se fracturan, calcinan y sepultan tan pronto

sus habitantes emigran huyendo de hordas mexicas procedentes del norte). Los casos son muchos más y trascienden lo precolombino. ¿De qué modo exponer lo que no conviene enseñar abiertamente? Esto constituye sin duda reto magno para la institución museística ya que precipita el desarrollo de una museografía en la cual se impone el imperativo de *mostrar sugiriendo*. Por lo pronto, el que este trabajo falte nos indica que el *caos* se ignora oficialmente. Pronóstico: será el apocalipsis hasta que la obra de arte no produzca alternativas y conmociones en lo ritual y la restitución aurática del objeto arqueológico no se asuma. [En la post-modernidad no se da la desaparición del individuo que se postula (Michel Maffesoli; *El tiempo de las tribus*). En contraposición, Alain Touraine plantea franco y desafiante la presencia de una modernidad exacerbada (hipermodernidad), donde el individuo se torna más central que nunca siendo mandato el diseño de plataformas que faciliten la convivencia o favorezcan la construcción de lo público (*Crítica de la modernidad*). La modelación de vacío distintiva de vanguardias y post-vanguardias artísticas no entraña tanto una postura existencial como un valor estético.]

3.1. Apéndice (I)

¿Los ciegos cómo aprenden a ver tras recuperar vista? De comienzo, ven bidimensionalmente: advierten círculos, cuadrados y triángulos en lugar de esferas, cuadrados y pirámides. Es cuando círculos, cuadrados y triángulos se tocan que esferas, cubos y pirámides se terminan concibiendo como tales. En la medida en que círculos, cuadrados y triángulos entran a detentar masa, esferas, cubos y pirámides devienen esferas, cubos y pirámides. Esta verificación se produce sin embargo mediante una inducción de contenido: las esferas son redondas, cubos detentan seis caras y pirámides cuatro. La mano se posa sobre superficies de esferas, cubos y pirámides y una tautología se establece, fijando la conciencia de una manera determinada. Resto de aprendizajes de estas personas seguirán siendo sobreentendidos confirmados sensitivamente. Verbigracia, los caballos son animales cuadrúpedos que relinchan. Los perros ladran. Los gatos maúllan. Vacas y toros mugen. Los autos son vehículos de cuatro llantas. Habiendo asimismo de tres. Las motocicletas no tienen estabilidad propia. Lo alto sobresale. El cielo está arriba y la tierra abajo. Tocad: una familia nuclear está compuesta por padre, madre e hijos. Una bandeja paisa consta de fríjoles, chicharrón, arroz, chorizo, huevo frito, tajadas de maduro, ensalada de cebolla y tomate, aguacate y mazamorra acompañada de bocadillo de guayaba. En el metro a personas de edad y mujeres embarazadas el puesto se cede. Los ricos poseen más, los pobres menos. El agua moja. La sed seca boca y garganta. Las manos agarran. Sobre los pies se camina. Las superficies uniformes son lisas. Estados Unidos queda en América del Norte. Colombia en el Noroccidente de Suramérica. Oled: las madrugadas son frías y frescas. Los olores fétidos son desagradables. La música estruendosa suena duro. Las baladas usan una tonalidad suave. Los niños crecen y se convierten en hombres. Las mujeres dan a luz. Las casas son postes que sostienen techos. En las mañanas se da lo matutino. En las tardes lo vespertino. En la noche lo nocturno. El calor soportado en exceso quema. Los antioqueños son avispados mientras los pastusos bobos. La gente prestigiosa camina imponente. Degustad: el agua de mar sabe salado. El limón es ácido. El azúcar endulza. Dientes incisivos desgarran. Premolares y molares muelen.

Nuestros órganos de vista captan un 90 % de la información que nos asalta sensitivamente. Esto nos aboca a afirmar que damos por sentado muchísimo más de lo que comprobamos. Empero, la pintura nos enseña que el tacto se satisface de manera visual. Lo que llegamos a saber a ciencia cierta se reduce así mucho más drásticamente: las imágenes nos poseen. Este poder nos lega una enseñanza adicional: no percibimos la realidad por medio del tacto sino de lo táctil. No se piensa

primero y se existe después. La vista nos presenta planos desde los cuales nuestra conciencia recompone aquello a que nos referimos, en ejercicio de facultad suya bautizada por Edmund Husserl *intencionalidad*. [Por mucho que toquemos las cosas, soñamos siempre lo tocado. El arte no representa. Hace visible. Debe menos a la sensación directa y desnuda que a oficios de las plataformas que invisten de significación. Un conjunto de sonidos más una acepción hacen una palabra y una cosa. Una formalización y un sentido, una obra de arte. Las células comunican cantidades. No siluetas. Nuestro aparato sensitivo funciona de modo probable. No infalible. Responde como responde debido a activación de condiciones definidas. Las células sensoriales detectan únicamente la presión ejercida sobre nuestros cuerpos. El fisiólogo alemán Johannes Müller descubre en 1828 que tales células comunican sensación igual si son excitadas aplicando en piel un poco de ácido acético o un campo magnético suave. El nervio glosofaríngeo se excita si aplicamos vinagre en la lengua y esta sensación a vinagre se percibe asimismo si aplicamos allí una descarga eléctrica mínima. Nos comparte Heinz von Foerster en *Sistémica elemental desde un punto de vista superior*. Caminamos por las nubes asentando plantas de pies en la tierra.]

3.2. Apéndice (II)

Rudolf Arnheim alega en el libro *Pensamiento visual* que las imágenes son conceptos visuales cuya identificación efectuamos en el momento de advertir sus rasgos estructurales. En los Estados Unidos de Posguerra los *droodles* se convirtieron juego popular publicitado ávidamente por televisión. Esta palabra resulta de combinación del sustantivo *doodle* y el verbo *to drool*, 'garabato' y 'babear', respectivamente. Los *droodles* son garabatos que suspenden la razón o lo dado por sentado, lanzando la imaginación hacia horizontes nuevos. ¿El dibujo de un círculo que contiene un círculo qué significa? Respuestas: ojo de un camaleón. Sombrero avistado desde arriba. Ondas de piedra que acaba de penetrar el agua y emergen en superficie. Fondo de un túnel circular y simétrico. Puntilla clavada en tacón menudo y redondo. Sí, los ojos ven, los oídos oyen, el olfato percibe olores, el gusto sabores y la piel presiones. No obstante, en el mundo de lo humano todo ángel encarna una inocencia alada que desprende aroma de rosas por doquier, en tanto que los martes 13 son días en que nos hemos de preparar en pos de sufrir sucesos de tipo nefasto. ¿De mí que se aguardaría si en vez de Luz Marina mi abuela hubiera bautizado a mi madre Ruth? Los *droodles* son garabatos cuyo significado proviene del sentido y no de los trazos que originan los garabatos mismos. Lo visto se afianza como lo visto cuando interpretamos los indicios que percibimos como lo que vemos. El observador crea lo observado. No hay relación ni directa ni inmediata entre nosotros y aquello conocido como realidad. Ora naturaleza o medio ambiente. Si bien nos percatamos de nuestros derredores a partir de las consecuencias de nuestros actos. La conciencia viene siempre después. No experimentamos en la nada. En nosotros sensaciones están antecedidas por sentido. Las predicciones son profecías de la ciencia empírica. Las cronologías son convenciones guardadas en relojes de arena y almanaques.

Esta transferencia de significado yace tras fenómeno bautizado en psicología *pareidolia* y nos recuerda el concepto psicoanalítico de *Nachträglichkeit* ('retroacción' o 'acción diferida'): nuestro transcurso en la nada a través de las formas de la nada misma. Los disfraces que vivimos. El por qué de lo posible de que nos enfademos o riamos en cementerios con nuestros muertos y celebremos conjuntamente cuando la ocasión exige fiesta. O rehuyamos sus presencias temiendo sus desmesuras y venganzas. La acción diferida define lo propio del arte contemporáneo, a juicio de Hal Foster (*El retorno de lo Real*).

Los objetos nos resultan constitutivos. Son con todo evidencia de algo no presente en el acto en que asimos asa de pocillo de café angustiados por el veredicto que se espera. O cuando metemos manos en honduras de guantes de piel de gamuza pensando en la cita crucial o en el instante en que terminamos portando en pecho corazones de titanio, pretendiendo prolongar duración de nuestras vidas. Sin duda, están en el orden del espacio y sus cuerpos nos constan porque ostentan frente, altura y profundidad y peso de sus masas puede ser calculado. Sus formas ocupan superficie. Algunas se desparraman. Otras son cóncavas. Otras puntiagudas. Mas en el reino del tiempo sus densidades son vacuas. Lo infra-leve acontece allí: (Asiento hundido por nalgas que no están. Escultura de hielo. Levitación de monolito de dos toneladas. Pies de plomo avanzando apresurados por arena movediza. Zapatos que se empinan y estiran brazos hasta donde hace falta. Carcajada de caja de dientes. Flor amamantando colibrí. Ascensión a lo alto del firmamento de una madre virgen bautizada *María*.)

Bibliografía

Arnheim, Rudolf 1986 [1969]. *El pensamiento visual*. Barcelona, Ediciones Paidós ibérica.

Bachelard, Gaston. 2006 [1957]. *La poética del espacio*. México D.F., Fondo de Cultura Económica (FCE).

Belting, Hans. 2012 [2002]. *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz Editores.

Bürger, Peter. 1996 [1983]. *Crítica de la estética idealista*. Madrid, Editorial Visor.

Carpenter, Edmund. 1972. *Oh, what a blow that phantom gave me!* Nueva York, Holt, Rinehart y Winston.

Castillo, Neyla. 1995. 'Reconocimiento arqueológico en el valle de Aburrá'. *Boletín de Antropología*. Medellín, Universidad de Antioquia. Vol. 9, Núm. 25. Pp. 49-90.

Castillo, Neyla; Aceituno, Francisco Javier; Cardona, Luis Carlos; Pino, Jorge; Forero, Juan C. y Diana García. 1999. *Programa de Arqueología de Rescate Porce II. Etapa de Análisis e Interpretación*. Medellín, Centro de Investigaciones Sociales y Humanas-Universidad de Antioquia (CISH) y Empresas Públicas de Medellín (EPM).

Castoriadis, Cornelius. 2005 [1986]. *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona, Gedisa Editorial.

Correa, E. Inés. 1996. *Proyecto de rescate arqueológico de la línea troncal del gasoducto Sebastopol-Medellín. Fase de excavaciones. Tramo 02.* Medellín, Centro de Investigaciones Sociales y Humanas-Universidad de Antioquia (CISH) y TRANSMETANO S.A.

Csordas, Thomas. 1994. *Embodiment and experience. The existential ground of culture and self*. Edinburgo, Editorial Universidad de Cambridge.

Danto, Arthur. 2003 [1997]. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

Didi-Huberman, Georges. 2006 [1992]. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Ediciones Manantial.

Didi-Huberman, Georges. 2008 [2000]. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Ediciones.

Dorfles, Gillo. 1998 [1959]. *El devenir de las artes*. Santa Fe de Bogotá, Fondo de Cultura Económica (FCE).

Dorfles, Gillo. 1984 [1980]. *El intervalo perdido*. Barcelona, Editorial Lumen.

Dorfles, Gillo. 1989 [1986]. *Elogio de la inarmonía*. Barcelona, Editorial Lumen.

Duchamp, Marcel. 2009 [1989]. *Notas*. Madrid, Editorial Tecnos.

Elias, Norbert. 1997 [1968]. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas.* Santa Fe de Bogotá, Fondo de Cultura Económica (FCE).

Foster, Hal. 2001 [1996]. *El retorno de lo Real*. *La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Ediciones Akal.

Francastel, Pierre. 1990 [1951]. *Pintura y sociedad*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Gombrich, E.H. 1971 [1966]. *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*. Barcelona, Barral Editores.

Gombrich, Ernst. 2003 [2002]. *La preferencia por lo primitivo*. *Episodios de la historia del gusto y el arte en Occidente.* Nueva York, Editorial Phaidon.

Gutiérrez Estévez, Manuel. 1999. 'Al margen del Levítico. Impurezas Amerindias'. *Revista de Occidente*. Madrid. Núm. 222. Pp. 69-91.

Harrison, Jane Ellen. 1903. *Prolegomena to the study of Greek Religion.* Londres, Editorial Universidad de Cambridge.

Jiménez de Quesada, Gonzalo. 1993 [1544]. 'Epitome de la conquista del Nuebo Reino de Gra[na]da'. *Relaciones y visitas a los Andes. Siglo XVI. Tomo III.* Tovar, H. (Comp.). Santa Fe de Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, Colcultura y Biblioteca Nacional.

Kris, Ernst y Otto Kurtz. 2010 [1934]. *La leyenda del artista*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Maffesoli, Michel. 2004 [2002]. *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Perry, Gill; Frascina, Francis y Charles Harrison. 1998 [1993]. *Primitivismo, cubismo y abstracción*. Madrid, Ediciones Akal.

Powers, Bruce y Corinne McLuhan. 2005 [1989]. *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona, Editorial Gedisa.

Read, Herbert. 1964 [1951]. *Significado del arte*. Buenos Aires, Editorial Losada.

Rivera, Miguel. 1999. 'Espejos mágicos en la cerámica maya'. *Revista española de antropología americana*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Núm. 29. Pp. 65-100.

Robledo, Jorge. 1993 [1541]. 'Relacion de Anzerma'. *Relaciones y visitas a los Andes. Siglo XVI. Tomo I.* Tovar, H. (Comp.). Santa Fe de Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, Colcultura y Biblioteca Nacional.

Russell, Bertrand. 1997 [1946]. *Historia de la filosofía occidental*. *Tomo I*. Madrid, Espasa Calpe.

Santos Vecino, Gustavo y Helda Otero de Santos. 1996. *El Volador: una ventana al pasado del valle de Aburrá*. Medellín, Centro de Investigaciones Sociales-Universidad de Antioquia (CISH) y Secretaría de Educación y Cultura-Municipio de Medellín.

Seyffert, Oskar. 2000 [1894]. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Ediciones Obelisco.

Simón, Fray Pedro. 1892 [1604-1626]. *Las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*. *Tomo V*. Bogotá, Casa Editorial de Medardo Rivas.

Tabares, Dionalver; Munkert, Julia; Restrepo, Juan y Hernán Giovanni Méndez. 2009. *Arqueología y Gestión Patrimonial. Yacimiento arqueológico La Castellana*. Medellín, Grupo de Investigación en Arqueología (ARQUEOLOMBIA) y Universidad Adventista de Colombia (UNAC).

Touraine, Alan. 2000 [1992]. *Crítica de la Modernidad*. Santa Fe de Bogotá, Fondo de Cultura Económica (FCE).

Trias, Eugenio. 2006 [1982]. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Random House Mondadori.

Turner, Víctor y Edward Bruner. 1986. *Anthropology of experience*. Urbana, Editorial Universidad de Illinois.

Vernant, Jean Paul. 1993 [1973]. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona, Editorial Ariel.

Von Foerster, Heinz. 1998. *Sistémica elemental desde un punto de vista superior.* Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.