

Aproximación antropológica al arte

Michel Romieux

No sabemos en qué momento de nuestra historia zoológica, la naturaleza nos dio un esquinazo en el que perdimos nuestros instintos y surgimos como seres con las mismas necesidades que los otros primates, pero sin el apoyo de los automatismos que la herencia entregaba. Fuimos la primera y única especie animal poseedora del conocimiento de su ignorancia. Conscientes de nuestra vulnerabilidad, nos creamos a nosotros mismos.

El animal que pueda coger una piedra y golpear a otro para arrebatarle el alimento, y posteriormente compartirlo con los suyos, es un ser humano. Si éste conserva la piedra para futuros usos, es un técnico. Si enseña su manejo, es un maestro. Si la pule y la graba es un artista. A partir de ahí, su temor y su éxito lo hacen pensador, filósofo, mago y sacerdote.

El complicadísimo proceso, que suponemos simultáneo, dio nacimiento al lenguaje, a la organización social, a la técnica, a las creencias y nos convirtió en palomas de pico de acero, en fieras sin colmillos y en seres que luchan con su naturaleza para ascender a no se sabe dónde, ayudados de la bondad más absurda o del odio más inconsecuente.

Resumiendo, el hombre es un animal con una herramienta en la mano, cuyas aspiraciones locas se expresan en una técnica sobreelaborada a la que llamamos arte, en un esfuerzo por compartir sentimientos y percepciones.

No abundaremos sobre el origen del hombre y sus habilidades, tema que pertenece a otro ámbito, pero sí justificaremos nuestra generalización. En algunos casos, muy pocos, la ignorancia se convierte en virtud. Cualquier región puede visualizarse como un solo conjunto, utilizable como modelo. La falta de datos reemplaza la necesaria perspectiva, desvaneciendo los detalles y resaltando las estructuras del conjunto. Por lo tanto hablaremos del herrero, del escultor, de la sociedad, de su arte, como si fueran una sola cultura.

Nos referiremos al indígena no porque consideremos su arte y su técnica

como parte del arte primitivo, sino al contrario, por su extraordinario parecido con nuestro presente. Lo utilizaremos como un espejo lejano en el que nos reflejamos de manera simplificada. Parafraseando a Clyde Kluckhohn, cada hombre es: “Como los demás hombres.

Como algunos otros hombres.

Como ningún otro hombre.”¹

Parecerá un contrasentido el referirnos a las técnicas de la edad del hierro como modelos aplicables a nuestras realidades, pero para el estudioso de las artes, existe siempre la misma relación entre los medios empleados y la desproporción de los resultados en la obra lograda.

El artista es aquel que, cometiendo la “Felix culpa” se atreve a producir, aceptando el riesgo de una profunda inadecuación entre los medios y la obra, entre ésta y el proyecto, entre lo real encarnado y lo posible.² Cuanto más elemental es una técnica, más evidente se hace la ambición del realizador. Un ilustre africano L.S. Senghor dice: “El artista es el *Homo faber* que se realiza en *Homo Sapiens*. Es más, el arte es un aspecto de la producción. Es el que dá su forma, su estilo, su sello de humanidad a la producción.”³

En el mundo tradicional no hay separación del artesano con el artista. El concepto de artista es propio de las altas culturas. Está referido a la aparente inadecuación de la obra a todo fin práctico. Los artesanos buscan repetir formas establecidas, en su armonía y aceptación, en objetos utilitarios pero, a pesar de ello algunos logran sobrepasar ciertos límites intangibles, obligandonos desde la lejanía a calificarlos como artistas. A su vez, en nuestras sociedades, los artistas manipulados por la moda, semejan ser sumisos artesanos.

Es el ejemplo del herrero, al que hace referencia el escritor africano C. Laye en “La mirada del rey”, la ambivalencia del concepto de artesanía: “¡Qué puede ser una hacha! Las he forjado por millares, pero ésta será la más bella; todas las anteriores no fueron sino experiencias para llegar a ésta, será la suma de todo lo que he aprendido, esta hacha será como mi vida y el esfuerzo de toda ella. ¿Pero qué puede hacer el rey con ella?, la aceptará, así lo espero y tal vez se dignará admirarla; pero sólo lo aceptará y la admirará para darme gusto. El hecho es que existen muchas hachas infinitamente más bellas y más mortíferas que todas las que puedo forjar. A pesar de eso la forjé... Posiblemente porque no puedo hacer otra cosa. Puedo ser como los árboles, que sólo pueden dar una clase de frutos. Debo ser como los árboles... A pesar de todos

¹Kluckhohn, Clyde. La Personalidad, en la naturaleza, la sociedad y la cultura, pág.72. Ed. Grijalbo, México 1969.

²Valery, Paul. En Ethnologie Régionale (pág. 272) Encyclopédie de la Pléiade. Ed. Gallimard, 1972.

³Senghor L.S. En Ethnologie Régionale (pág. 272) Encyclopédie de la Pléiade. Ed. Gallimard, 1972.

los defectos, y tal vez porque soy como los árboles y que carezco de medios apropiados, el rey considere mi buena voluntad. ¿Pero y el hacha en sí? ”⁴

El novelista africano, expresa las dudas del creador artístico por la boca de un artesano, señalándonos cómo para ellos también existe esa extraña vida propia que adquieren los objetos y los actos que llamamos artísticos.

La técnica es consecuencia de una larga tradición y en ella confluyen innumerables contactos culturales, como también el comercio necesario para el aprovisionamiento de las materias primas.

La obra de arte es el testimonio de un nudo de relaciones; los materiales, las formas, los significados, que se filtran al cruzar las fronteras étnicas. Sólo los resultados son originales. Tanto el objeto producido como su artífice, tienen raíces fuera de su mundo. Son parte de la historia humana que los hace comparables. Razón por la cual todo objeto producido por el hombre nos concierne. Es reflejo de las mismas profundas necesidades. El arte ya sea africano, asiático o americano es equivalente en cuanto los mecanismos que motivaron su creación. Más adelante veremos manera de desentrañarlos.

El artesano es el resultado de una exigencia de perfección que implica la división más absoluta del trabajo. La especialización en una sola actividad productiva acarrea una nueva forma de estratificación social, referida únicamente a la actividad realizada. Esa mezcla de admiración y rechazo, causada por el temor, el prejuicio y el deseo hacia las habilidades extremas, se expresa en la estructura social, la división de los roles masculino y femenino, en las clases sociales, o como en los casos africanos, en dos curiosas castas: los *herreros* y los *griole*. Dueños los primeros de las manualidades y la magia, los segundos de las tradiciones y los cantos. Se consideran a sí mismos como esclavos de todos, pero de nadie en particular. Temidos y despreciados o, en ocasiones, amados y admirados, orgullosos de ellos mismos, necesarios a sus sociedades, conforman uno de los primeros paradigmas de las actitudes hacia las artes en nuestra sociedad.

El orgullo de estas castas les permite permanecer al margen de su sociedad. En la aceptación de su marginación crean las condiciones para la libertad de sus oficios. Son extranjeros entre los suyos, no comparten sus problemas: el herrero no usa las herramientas que produce; el “griol” solo canta las alabanzas de los otros. Actúan si son llamados, ya que el uso de sus habilidades está destinado a los demás, nunca a ellos mismos. Así señalan una de las condiciones del arte. El pertenecer a sus amantes y no a quienes lo crean.

El objeto adquiere su verdadera categoría en la adquisición y uso que la sociedad le da, permitiendo las diversas lecturas que reciben las obras en el

⁴Laye C. Le Regard du Roi (pág 275) en Ethno logie Négro-africaine, Thomas, Louis Vincent. Ethnologie Régionales. E. de la Pléiade. Ed. Gallimard, 1972.

transcurso del tiempo histórico, sus cambios permanentes de función y significado, que enriquecen el recuerdo de su autor independientemente de su voluntad e intención.

El arte, y en especial las plásticas, se han debatido en un mar de confusiones durante el siglo xx. De humilde oficio, el “arte” pasa a la categoría de ciencia o filosofía social, transformándose con el correr del tiempo, en un instintivismo igualmente exagerado y falso.

“Por una parte, la tradición Cézanne-Picasso: esfuerzo de transformación de un objeto dado y, por otra, la tradición de Gustave Moreau-Dalí: pintura realista de un tema imaginario”. A esta visión de Roger Caillois, debemos añadir la de Lévi-Strauss: “Uno comprende entonces porqué la pintura abstracta, y en general todas las escuelas que se proclaman “no figurativas”, pierden el poder de significar: ellas renuncian al primer nivel de articulación (organización de la experiencia sensible en objetos) y pretenden contentarse con el segundo para subsistir” (los valores plásticos). Y añade: “solamente la obra pictórica es lenguaje, cuando es resultado del ajuste contrapuntístico de dos niveles de articulación”.

Y no podemos dejar a un lado las manifestaciones nihilistas que dominan el presente, que quedan resumidas en “l’objet trouvé” de los surrealistas y el “ready made” de Duchamp. Lo demás son variaciones de una misma desgracia, la permisividad de la sociedad contemporánea hacia la obra de arte, causada por la pérdida de importancia de ella, ante la industria y la acumulación monetaria.

En el mundo posmoderno, la riqueza no necesita ser simbolizada, ella misma se representa y reúne en sí todos los prestigios, no requiere del gasto “conspicuo”; el prestigio se basa en la pura exhibición del poder económico. En oportunidades el arte se hace parte del baile de los millones (los Lirios de Van Gogh), o pasa a ser un producto destinado a los museos.

El uso del arte indígena, me permite obviar los conflictos entre escuelas y tendencias contemporáneas de las plásticas, facilitándome el planteamiento que realmente ocupan las artes dentro de las actividades humanas.

El impacto de las artes africanas en los artistas de principio de siglo, borró los conceptos de progreso histórico de las artes. Instauró una igualdad entre los artefactos resultantes de las diversas culturas y épocas. Convirtió lo antiguo en moderno y lo primitivo en actual. El concepto de arte incluyó las obras de la América indígena, de Asia, rompiendo el etnocentrismo victoriano. Rescató del gabinete de las curiosidades, de las colecciones etnográficas y de los estudios arqueológicos, los resultados del arte de la mayoría de las culturas de la humanidad, integrándolos a nuestro presente, restituyéndole su atemporalidad.

Pero también dio paso a una falsa ingenuidad, que pretendía un retorno a la inocencia del niño, del indígena o del loco.

El poder del hombre no lo ha hecho dueño del secreto del olvido. El artista continúa siendo un cautivo de su de su historia personal, de su presente, de su

cultura y su obra, siguiendo su propio camino, que lo destina a la ausencia o a la permanencia en la memoria de los hombres.

Logramos la simplicidad, alguna vez, pero sólo a través de la más depurada sofisticación. Picasso y Miró no son primitivos, ni infantiles; su creación es fruto del más grande refinamiento de nuestra cultura. Ellos traspasan las fronteras de occidente y de las artes. El arte se liberó de lo obvio y de la técnica, pero no de su condición de ser una excepción, dentro de las obras de los hombres, ni de su poder de conmover, ni de su relación con la sociedad.

El arte, es para mí, la disculpa grandiosa que se dá el hombre para ser. El crear objetos que signifiquen algo para sí mismo y para la sociedad, es la única gran justificación de la “vida humana”. El arte es la expresión máxima de esa vida, que provoca el encuentro entre quienes lo hacen y quienes lo gozan.

Mediante aquello que nos ha ido entregando la primatología, la paleontología humana, la etnología y la historia, vemos que desde el principio hasta hoy, la moderna especie *Homo sapiens sapiens* presenta una serie de constantes que conforman la cultura. Técnicas para dominar el medio, estructuras de dominación que organizan la sociedad, creencias y conocimientos que los justifican y un vasto sistema de comunicación que expresa lo anterior.

Este conjunto es aquello que los antropólogos llaman “cultura”, y de la cual forman parte las artes.

Con frecuencia éstas son el único contacto posible con algunos grupos humanos, lo que nos lleva a identificar esas manifestaciones como su cultura. En realidad son solo la máscara que recubre un mundo de ideas y significados, perdidos para nosotros. Por el hecho de ser sus congéneres, indefectiblemente reviven en nuestra interioridad emociones que no deben estar muy alejadas de aquellas que motivaron a sus primitivos creadores. Pero los significados han desaparecido para siempre, los fragmentos de código que perduran, no son suficientes para reconstruir normas y creencias.

Los mundos perdidos dejan en el arte su sombra, oscurecida por el tiempo, esfumada la comprensión de las ideas que representa. La obra pierde su contenido fáctico el que es reemplazado por la reinterpretación museológica o estética, que ya no está referida a la creencia, de la que era herramienta comunicante. Serán las formas y los equilibrios, los trazos y los colores, la habilidad de la factura, los elementos que transmitirán las sensibilidades desde las manos del artesano. “¿Los pintores de Lascaux poblaron el Universo de dioses o de genios? ¿Imaginaron un lugar para las almas de sus muertos? ¿Juzgaban el incesto abominable, meritorio o indiferente? Preguntas vanas. ¿Pero quien dudaría que veían un ciervo igual a como lo vemos nosotros? Y que guardaban en su memoria un recuerdo o una imagen a partir de la cual eran capaces de formar el proyecto de una figuración de estos animales en su ausencia”⁵.

⁵Merleau Ponty J. Les trois étapes de la cosmologie (pág. 21) Robert Laffont, París, 1971.

El arte tiene una historia, pero no una evolución. Los sentimientos y estímulos que provoca este tipo de manifestación, son los mismos para un hombre del paleolítico o para un artista del posmodernismo. El arte es un atributo de la condición humana, es el alma de la cultura, es aquello que puede permanecer después de la muerte. Es la herramienta para trascender y superar nuestra condición animal.

El tiempo hace de filtro invisible por el que destilan las artes, dejando sobre su delicado tamiz, solo aquello que es imperecedero para la memoria de los hombres. La selección se efectúa sin respetar las modas, ni los gustos particulares; la calidad y la fuerza interpretativa de las creencias y de las emociones que éstas provocan, liberan la emoción estética.

Esta emoción, encuentro tangencial del artista con su público, no es una comunicación a nivel de los significados, sino al de las necesidades que confluyen en estos.

Aquello que podamos escribir sobre las artes plásticas corre el peligro de desviarse de su objetivo explicativo y convertirse en una expresión paralela, poco pertinente. El uso de las formas y los colores corresponde a necesidades de expresión no traducibles al lenguaje articulado, a no ser que éste busque un equivalente artístico, cuyo valor lo hará independiente de los valores plásticos que pretendió traducir, adquiriendo méritos poéticos propios.

Es el riesgo que corremos los que pretendemos explicar el arte. La emoción estética, provocada por las formas, no tiene equivalente en el lenguaje, así como el idioma poético no lo tiene en el color o en los volúmenes.

Las percepciones provocan nuestras respuestas, y es en este impulso o necesidad de comunicación donde encontramos las equivalencias de las artes, pero nunca en su realización, que son maneras independientes de expresión.

En el arte del indígena se dan las mismas relaciones que en el arte de cualquier lugar, conformando bajo este aspecto, una serie de paradigmas aplicables a nuestro presente. La larga evolución del cortex de nuestro cerebro, y su específica conexión de manos y ojos, junto al desarrollo de la habilidad técnica, entrega la resultante.

En relación al origen cultural o a la época de una determinada manifestación artística, las equivalencias se dan en otro plano. Son los mismos ojos y por lo tanto las mismas percepciones visuales, las de un inglés, de un dogón o de un maya. Las variaciones encierran los significados proporcionados por la cultura. Son ojos y manos de hombre los que expresan las necesidades reiteradas de africanos, de asiáticos u occidentales, antiguos o modernos. Es este principio, el de la unidad de nuestra especie, el que nos permite usar la belleza de los objetos de los grupos elementales como paradigma del arte. En ellos se refleja la estructura de la sociedad a la que pertenece. En su momento, fué una herramienta de la comunicación y parte de un complejo sistema de ideas; actualmente, resto hermoso de un código perdido.

El americano, el asiático o el africano, en su condición de hombre, desvió la utilidad de la herramienta convirtiéndola en expresión de sus sentimientos, instaurando un lenguaje de comunicación social, en el que se rebalsó lo individual en favor del grupo y la cultura. Simultáneamente, el contenido emocional limitó la importancia de la técnica y magnificó la significación de la obra.

A partir de ese momento primigenio para la especie humana, el arte africano, europeo, asiático o americano, es propio y nuestro. Obedece a imperativos semejantes de comunicación, que al realizarse nos llena de una extraña seguridad, de una difusa alegría que llamamos placer estético.

En el mundo primitivo, como en el nuestro, las fuerzas internas que unifican el mundo social necesitan una justificación. La norma (la pauta), debe ser apoyada por la creencia, sea esta mito, magia o religión (en el mundo moderno, ley, código, ideología o partido). Norma, que debe ser comunicada. Pero sólo el arte logra transmitir las ideas sobre las que se basa. La complejidad de éstas, mezcladas con los sentimientos que ellas mismas estimulan, encuentran una vía de significación: la síntesis que proporciona el arte.

El mito, la magia, la religión, etc.... deben ser enseñadas de generación en generación. El juego y la mirada maravillada de los niños, nutre la fuerza de la tradición. Aprendemos a creer durante la infancia, mediante el arte de los adultos. Nuestros juegos y ritos, los múltiples símbolos sociales, son la causa y el resultado de nuestras culturas, incomprensibles sin la consistencia interna que le proporciona el arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcina Franch, José.** *Arte y Antropología*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
Caillois, Roger. *Acercamientos a lo imaginario*, México D.F., F. C. E., 1986.
Eliade, Mircea. *Cahier de L'Herne*, París, Ed. de L'Herne, 1978.
Lévi-Strauss, Claude. *Arte, lenguaje, etnología*. México, Siglo veintiuno editores, 1971.