

# Cinco categorías fundamentales de la antropología del arte

Miguel Olmos Aguilera\*

**RESUMEN:** *Este artículo hace un recorrido por conceptos esenciales en el estudio de la antropología estética, relacionados en particular con el estudio iconográfico y de la imagen artística. Se considera al arquetipo como fundamento del mecanismo de decodificación del objeto artístico, el cual es construido en colectivo con herramientas de percepción específicas a cada cultura. En este trabajo se analizan las modalidades de la representación simbólica, imaginaria y estética, mencionando finalmente las implicaciones en los trastornos de la misma.*

**ABSTRACT:** *This article looks over the leading concepts of aesthetic anthropology particularly related to both iconography and artistic image. Also, archetype is considered the basis of the decoding mechanism of the artistic object that is collectively constructed using perception abilities specific to each culture. In this work modalities of symbolic, imaginary, and aesthetic representation are analyzed, pointing out, finally, the implications involved in its upheavals.*

La antropología estética es la rama de la antropología encargada de analizar el funcionamiento de los principios artísticos de las culturas tradicionales. Mediante el análisis de la técnica artística y del simbolismo mítico y ritual, la antropología estética examina las expresiones que permiten a las culturas étnicas reproducirse como tales, representando entre otras cosas el acto original de creación. Como muchas otras disciplinas que constituyen el paradigma antropológico, ésta se nutre de diversas ramas del conocimiento. Sus reflexiones provienen, por una parte, de las investigaciones sobre arte clásico europeo, incluyendo la música y las artes plásticas, y por otra parte, el sustento teórico es aportado por la investigación sobre culturas lejanas a la nuestra, situadas en cualquier parte del mundo. Aún considerando ambos contextos —historia del arte y etnología—, como influencias teóricas principales en el estudio de la antropología estética, es preciso situarla en el ámbito epistemológico que le dio nacimiento. Para este objetivo abordaremos cinco conceptos que nos ayudarán a definir la manera como los objetos de arte se presentan en las culturas lejanas. Esto nos dará acceso a la percepción que se tiene de los obje-

\* El Colegio de la Frontera Norte.

tos en occidente, y a la manera en que la antropología se ha institucionalizado como discurso de la alteridad.

## INSTITUCIÓN Y REPRESENTACIÓN

La intención estética de las llamadas sociedades tradicionales se enfrenta a una contradicción fundamental cuando sus manifestaciones artísticas se institucionalizan y sus obras se reducen al concepto de arte primario, con todo lo que pueda haber de evolucionista en esta expresión. La intención estética de una sociedad es definida por Maquet [1993:72] como la voluntad de mostrar las cualidades de los objetos elaborados como piezas para ser observadas, por lo que dicha intención estética se restringe a una organización cultural específica. Los objetos ceremoniales o utilitarios son producidos bajo una concepción sensible particular para ser representados y socializados. Así, la concepción sagrada de la producción estética propia de las culturas tradicionales surge como la antítesis de la producción artística de la cultura occidental.

El conocimiento de las imágenes del arte exótico ha sido cautivado por la institución. Este saber se detiene al pasar del tiempo de la misma manera como el mito se encierra en la escritura de un libro. La institución, teniendo como mejor representante el museo, es utilizada para ubicar el sentido de las otras representaciones, aquellos iconos y cosas con símbolos que se produjeron en una cultura lejana. Cuando se buscan las cualidades de los objetos de museo no se encuentra más que una serie de cosas raras que se nos presentan como sensibles según el código artístico de clasificación evolucionista, aunque dichos objetos no hayan sido fabricados con este fin. No obstante, éstos cumplen un papel de regulación en el interior de la sociedad que los produjo. Los muros de los museos no tienen la mínima posibilidad de restitución de la verdadera función y significación de la obra de arte.

Si suponemos que el mundo es perceptible mediante las diferentes representaciones que los artistas producen a través de la transformación de la materia, para las generaciones siguientes, se debe reflexionar sobre la manera de transmitir este conocimiento, o mejor, intentar saber en qué medida el conocimiento etnológico puede dar cuenta de la realidad artística justo como se presenta. Dicho de otra manera, ¿acaso percibimos esta realidad cuando la reconocemos en el momento de la contemplación de una obra de arte étnico?

La percepción de esta realidad se da en dos sentidos. Primero, la realidad que representa y crea un artista tradicional de acuerdo con su ideología cultural, y segundo, la realidad a la que se enfrenta la interpretación del antropólogo al traducir o representar las partes de esta realidad. Lo que el antropólogo reelabora sobre las sociedades de los otros son, entre otras cosas, manifestaciones de su imaginario enri-

quecido por el placer que encuentra en la alteridad. De esta forma, nos situamos del mismo modo en la polémica de la representación del saber y de su relación con esta tentativa de representar la realidad. Para entrar en este campo es necesario plantearse las siguientes preguntas: ¿poseemos los elementos suficientes para apreciar los objetos sagrados tradicionales en toda su magnitud estética? ¿Cuál es el grado de apreciación del objeto etnológico o del objeto arqueológico? ¿Acaso la concepción estética original no tiene nada que ver con la concepción que los antropólogos se hacen sobre las obras de arte de las culturas a las que no pertenecen? ¿De dónde proviene el goce que el antropólogo encuentra en la investigación y en la puesta en escena del arte de las culturas exóticas?

La función del museo aparece en este caso como fuente ejemplar de comunicación de la realidad etnológica. Sin embargo, la pregunta central sería, si es posible representar esta realidad,<sup>1</sup> y si se puede pensar en transmitir efectivamente el contexto estético de los objetos. En este sentido, estaríamos en posibilidad de tener una mejor comprensión del significado, accediendo así a la profundidad de la experiencia estética de los otros tal como lo podríamos experimentar en la comunidad. A este respecto, Rouget [1995:78] formula algunos planteamientos:

[. . .] apreciar como obra de arte un bronce a la cera perdida del antiguo reino de Bénin (Bini), una máscara gelédé de los yoruba de Nigeria, o la todavía célebre estatua en hierro forjado de Gou, Dios de la metalurgia entre el fon, en el antiguo Dahomey, supone desde luego, de la parte del que contempla el objeto, además de su sensibilidad en la emoción artística, cierta educación de la observación; no queda más que exponer en una sala de museo la obra ofrecida a la vista, y sometida al juicio estético en las mejores condiciones de apreciación posibles. A diferencia de las obras plásticas de las cuales acabamos de hablar la obra es por múltiples razones difícilmente aislable de su contexto. [Rouget, 1995:78]

En efecto, reflexionar sobre los elementos de interpretación de la obra es imprescindible. De esta manera, tendremos un apoyo eficaz para la apreciación del arte de las llamadas culturas tradicionales. Lo que debemos a los artistas de cada cultura, concierne a la interpretación que ellos hacen de la realidad, enfatizando los criterios sensibles sobre los cuales descansan sus manifestaciones futuras.

## LA REPRESENTACIÓN

La categoría de representación es crucial en el análisis del arte indígena y en la estética en general. En la filosofía griega la representación es una categoría recurrente.

<sup>1</sup> Maquet [1993:112] especifica la cualidad de las representaciones de los objetos de museo de la siguiente manera: "los indicadores, estos signos que representan sus significados por asociación secundaria, son abundantes en las obras expuestas en nuestros museos de arte".

A pesar de su socorrido uso, este concepto es polisémico. De entrada, la palabra latina *praesentatio* significa el “hecho de presentar”, mientras que *re-praesentatio* significa tanto “hacer venir como poder-de-hacer-venir-a-la-presencia” [Derrida, 1980: 13]. Según Derrida, el concepto de representación nos “reenvía” a dos sentidos diferentes, por un lado el de “hacer volver a”, de manera repetitiva, dejar volver; y por otro, el poder de repetir. La idea de la representación, en tanto que imagen mental de lo real sensible, nace en un cierto momento del pensamiento filosófico griego. [Frere, 1980:194] Frere señala que a veces la palabra “fantasía” ha sido traducida al francés como representación. Este concepto entre los estoicos es igualmente asociado a la imagen mental, particularmente en los criterios de certeza de la percepción del objeto representado [*Ibid.*]. En efecto, la imagen es la base de la fantasía o de la fantasmagoría (*fantastique* = ilusión) como en el sentido de la representación que tenía relaciones sensibles en tanto que imágenes (*eidolon, eikon*) o representación imaginada. La representación en Platón toma el sentido de imaginación creadora, la cual genera el desarrollo de la teoría de la *mimesis* en su acepción de presencia repetida, es decir, una copia debilitada de las cosas. [Ricoeur, 1980:51]

De acuerdo con nuestra pregunta inicial sobre la representación del objeto estético en la antropología, es preciso conocer su relevancia epistemológica. Esta noción no ha sido escogida al azar en el trayecto metodológico de la investigación antropológica del arte. La manera de representar y de representarse los objetos y las imágenes es un punto de partida fundamental en el análisis iconográfico, y en la ciencia social en general. Esto hace necesario subrayar lo que nosotros entendemos por esta categoría.

El concepto de representación es doblemente complejo. La representación de los objetos es una de las formas de conocer la realidad, aun cuando debemos partir de la imposibilidad de representarse la realidad en su todo, tal como se manifiesta (*poiethese*). Hay que añadir que es más difícil hacer volver a la presencia la realidad sensible pues este tipo de representación en términos generales no es idéntica a las otras. A este respecto, si definimos la actividad artística como un medio para alcanzar cierto goce, cabría preguntarse: ¿es diferente una representación que refiere directamente los signos del goce a aquellas que refieren los objetos de la percepción cotidiana?

Podemos pensar, por ejemplo, en un fragmento de la música de Mozart o imaginarnos un cuadro de Picasso. Estas obras de arte nos evocan imágenes que siguen un patrón de referencia común. Si mencionamos las estructuras imaginarias del pensamiento, tal como lo refiere Gilbert Durand, dichas estructuras de imágenes fundamentales procrean a su vez imágenes que han tenido el sentido de representación múltiple. Sperber [1981] se plantea el problema de la representación y sus implicaciones en otros términos:

[. . .] interpretaciones, traducciones, descripciones, generalizaciones, reproducciones, citas, todas son representaciones [. . .] Una representación es un objeto que en ciertos aspectos puede ser mentalmente tratado (percibido, comprendido, apreciado. . .), como podría o debería serlo la realidad que intenta representar. Una representación reemplaza parcialmente la experiencia directa.

Un aspecto implícito en el estudio de la representación es el fenómeno perceptivo: la proyección de los objetos en su dimensión física o abstracta les da la posibilidad de ser considerados a partir del “ángulo del cristal cultural con que se les observa”.

Se sabe que la percepción es inmediatamente interpretación; no obstante, la polémica gira alrededor de la certeza del objeto representado, que no en términos de la realidad tal cual se presenta a la simple mirada, sino como la condensación de significantes que contiene el conjunto del sistema percibido.

La materia nunca fue el análogo perfecto del objeto a representar: cierto saber provenía del interpretar y de llenar sus lagunas. Cuando yo percibo una silla, sería absurdo decir que la silla está en mi percepción. Mi percepción es, según la terminología que hemos adoptado, cierta consciencia y la silla es el objeto de esta consciencia. Ahora cierro los ojos y produzco la imagen de una silla que acabo de percibir. La silla presente ahora como imagen, no podría entrar en la consciencia más que antes. Una imagen de silla no es y no puede ser una silla. En realidad que perciba o imagine esta silla de paja sobre la cual estoy sentado, ella permanece siempre fuera de la consciencia. En los dos casos la silla está aquí, en el espacio de esta habitación enfrente del escritorio. Ahora bien —es ante todo lo que nos enseña la reflexión— que perciba o que imagine esta silla, el objeto de intercepción y el de mi imagen son idénticos: esta silla de paja sobre la que estoy sentado, es simplemente la consciencia que se aproxima a esta misma silla de dos maneras diferentes. [Sartre, 1948: 16]

La categoría de representación se encuentra en diversos campos de las ciencias humanas, la filosofía, el psicoanálisis y la sociología, entre otras, aunque también se estudia como fenómeno de las ciencias duras de las matemáticas. Como vimos anteriormente, este concepto surge inicialmente en la filosofía griega, continúa en la filosofía clásica y es retomado por Durkheim en Francia, en las ciencias sociales, a fines del siglo XIX y principios del XX. En su célebre artículo *Representaciones individuales y representaciones colectivas*, el autor estudia la representación en el ámbito colectivo tomando el término como una recuperación en el sentido de la producción social mental ya sea a través de la religión, de la ciencia o del mito:

La vida colectiva, como la vida social del individuo está hecha de representaciones. Podemos suponer que las representaciones individuales y las representaciones sociales son de alguna forma comparables. [Durkheim, 1924:2]

Lo que restaría es dilucidar la concepción según la cual los recuerdos permanecen en la memoria individual y la manera de explicar estas formas de representación para hacerlas inteligibles es a través de las analogías, pues según Durkheim la memoria no es, un fenómeno exclusivamente biológico. El autor no se interesa más que en las relaciones de las ideas, no en las percepciones cognitivas colectivas sino en la trasposición de conceptos individuales en colectivos.

Con Moscovici [1961] los estudios sobre la representación son colocados directamente en el dominio de la psicología social. Él fue el primero que estudió las representaciones sociales, según el mismo principio que Durkheim, con las representaciones colectivas en el dominio psicociológico. Después de estos trabajos las reflexiones sobre la idea de representación fueron difundidas ampliamente en el campo de las ciencias sociales, en los sistemas religiosos, mitológicos, artísticos y etnológicos en general. Resumiendo las definiciones del verbo representar podríamos enunciarlo con un razonamiento simple y bien formulado de dicha acción:

[...] presentar al espíritu (un objeto ausente o una cosa abstracta) por medio de otro objeto (signo) que le corresponda. A ser presente al espíritu, la conciencia (de un objeto que no es percibido directamente). [Micro, 1992:1108]

El diccionario *Larousse* de psicología, sobre la rúbrica “representación” y en la parte de “representación mental”, señala:

[...] entidad de naturaleza cognitiva reflejante, en el sistema mental de un individuo, una fracción del universo exterior a este sistema. De manera general un proceso de representación entra en acción cuando un objeto o un conjunto de objetos se encuentran re-expresados bajo las formas de un nuevo conjunto y que una correspondencia es realizada entre el conjunto de salida y el conjunto de llegada. Todo proceso de representación implica la idea de una *transformación* aplicada a las entidades que hacen el objeto de la representación. El grado de preservación de la estructura de la información de salida determina el grado de analogía de la representación respecto al objeto representado.

Las dos formas de representación constatadas a menudo son las representaciones analógicas y las representaciones analíticas. Las representaciones analógicas mantienen una relación de isomorfismo estructural (es decir, una correspondencia punto por punto) respecto a los objetos representados. Por esta razón ellas preservan el carácter continuo de las variables continuas. La imagen es considerada como un ejemplo privilegiado de representación mental analógica. Por el contrario, las relaciones que mantienen las representaciones analíticas con las entidades de las cuales tienen lugar están fundadas sobre una convención arbitraria. El lenguaje constituye sin duda el prototipo de estas representaciones. Algunas teorías postulan la existencia de representaciones de una naturaleza todavía más abstracta, inscritas en un nivel más elevado de la arquitectura cognitiva, y a las cuales se encuentran subordinadas todas las otras formas de representación mental. Las representaciones calificadas de “conceptuales” codifican la significación bajo una forma

independiente de la modalidad —por ejemplo, imaginada o lingüística— bajo la cual la información es reelaborada y tratada por el sujeto. [*Dictionnaire. . .*, 1992:668]

En el registro general de las representaciones simbólicas la definición dada por Zack [1980:351] es una de las mejor elaboradas. La representación:

designa el resultado de una evocación o de un recuerdo de una realidad sensible que no está ahí y de la cual nosotros queremos guardar al menos una huella o una sombra. En un sentido más amplio, la representación designa lo que nuestro espíritu hace volver no solamente a un objeto ausente, sino otra vez a un concepto, estando éste indicado por una imagen o por un esquema sensible.

Aun considerando las representaciones simbólicas (sensibles) como representaciones abstractas y conceptuales, es imprescindible concentrarse sobre la conciencia del fenómeno. En otras palabras, cabe plantearse la siguiente pregunta: ¿acaso la representación sensible se manifiesta siempre como una representación inconsciente? Para responder paulatinamente a esta pregunta es necesario analizar otros conceptos.

## EL ARQUETIPO

El arquetipo nos indica que estamos hablando de modelos antiguos del pensamiento.<sup>2</sup> De acuerdo con nuestra definición de representación como el objeto “que hace volver presente al espíritu”, sus elementos sensibles, planteamos el problema de las representaciones originales contenidas en los modelos antiguos y en los modelos primigenios: el *arquetipo* y el *prototipo*.

Etimológicamente, la palabra prototipo está compuesta por *proto* (primero o primitivo) y *tipo* (modelo): los modelos originales; por otro lado, el arquetipo se refiere a los modelos arcaicos o más antiguos. Este último constituyó el postulado de varios estudios evolucionistas del siglo XIX obsesionados por la investigación de los orígenes. Sin embargo, la discusión sobre el concepto de modelo antiguo o arquetipo no nos es útil si lo concebimos por sí mismo. Lo importante al manejar el análisis de los modelos, es articularlo con las interpretaciones que podemos hacer en tanto que signos y símbolos antiguos, vistos a través de la mirada contemporánea. Otro concepto pertinente en el estudio de los modelos, sería el genotipo, una variante del prototipo que significa el modelo de creación o el modelo inicial.

En general, los modelos originales o de creación son una de las preocupaciones fundamentales de los estudios sobre arte indígena, considerando que uno de los

<sup>2</sup> Entendemos el modelo como un objeto particular que contiene y condensa las características propias de su género.

puntos medulares de este campo es saber cuáles son las representaciones que perduran al paso del tiempo. A este respecto, cabe plantearse ¿por qué existen representaciones simbólicas que perduran en el tiempo mientras que otras desaparecen? ¿Es que estas persistencias constituyen los patrones o modelos del pensamiento de las manifestaciones artísticas de una cultura? Según Jung [*cit. en Durand, 1993:66*]:

[es el] inconsciente el que provee la forma arquetípica por sí misma “vacía” que para devenir sensible a la consciencia “es llenada” sobre el campo de lo consciente con la ayuda de elementos de representación conexos y análogos.

El arquetipo psíquico es, entonces una forma dinámica, una estructura organizadora de imágenes, pero que desborda siempre las concreciones individuales, biográficas, regionales y sociales de la formación de las imágenes. [*Ibid.*]

Por ejemplo, si pensamos en la música europea, su estructura se pliega comúnmente a la estructura armónica mayor o menor, al ritmo continuo y, sobre todo, a la permanencia en el sistema temperado. Estos modelos musicales guardan su función hegemónica en nuestra sociedad, por eso siguen funcionando aun cuando existen miles de sistemas tonales en todo el mundo. Es así como la estética de la música occidental se rige por reglas bien precisas y por antiguos modelos acústicos tonales que perduran hasta nuestros días. Pese a que los elementos que contiene el modelo original han sufrido cambios evidentes, éste perdura como tal en la estructura de todo un cúmulo de expresiones musicales.

La noción de modelo implica igualmente el carácter no consciente de los contenidos significantes del discurso musical o pictórico, del objeto arqueológico o etnológico. Para Jung, el arquetipo designa las imágenes primordiales comunes “al menos a todo un pueblo o a toda una época”.

El arquetipo no es representación sino forma de representación simbólica inconsciente. . . la presencia de los arquetipos reaparece sin cesar en temas bien definidos al interior de los mitos y leyendas, en las fantasías, los sueños, las ideas delirantes y las ilusiones que nos estremecen y nos fascinan. El arquetipo es energía; él se expresa en el símbolo, librándolo así a nuestro entendimiento. [*Dictionnaire. . ., 1980:96*]

## EL SÍMBOLO

El símbolo, al igual que las otras categorías a las que nos hemos referido, ha sido utilizado indistintamente en las ciencias humanas. Se le encuentra como sinónimo de imagen, de alegoría, de signo, de evocación, etc. [Durand, 1993: 7; Eliade, 1980:9] La definición de símbolo se presenta de manera diversa. El *Gran Larousse* [1964] indica lo siguiente:

Símbolo proviene del latín *Symbolum* y del griego *Sumbolon*, signo o marca. Todo lo que es o puede ser considerado como el signo figurativo de una cosa que no cae bajo el sentido. El símbolo sale de una asociación de ideas y presenta un carácter primitivo, religioso y mágico. El símbolo es propio del pasado. Los grandes grupos de símbolos se encuentran en el antiguo Egipto en Mesopotamia o en el mundo greco-romano. El simbolismo romano es muy discutido; algunos investigadores no ven en él más que una versión decorativa de símbolos anteriores. Los símbolos más clásicos y los más persistentes son aquellos que derivan del círculo: disco, estrella, el cielo, el sol, el universo.

Si el término *Sumbolon* "palabra griega que significa la unión de dos términos" es muy antiguo. Hasta hace muy poco tiempo teníamos una noción clara de la realidad del símbolo: en sentido amplio, el símbolo es un intento de definición de toda realidad abstracta, sentimiento idea invisible a los sentidos, bajo forma de imágenes o de objetos.

Las etimologías bipartitas de símbolo contienen invariablemente la referencia y la unión de dos mitades: signo y significado. [Alleau, 1958:14]

Durand [1993:13], en lo concerniente al símbolo y a la representación, declara lo siguiente: "El símbolo es una representación que hace aparecer un sentido secreto, es la epifanía de un misterio. El símbolo se nos revela como la partícula donde reposa el saber profundo de los hombres. Ahí se encuentra la esencia misma de nuestros actos y de nuestras representaciones. Eliade señala, por su parte, que el pensamiento mítico y simbólico no se limita a los primitivos y no se encuentra solamente entre los niños, como lo afirman numerosas interpretaciones evolucionistas:

[. . .] sólo el primitivo o el niño usan el símbolo de manera corriente, lo cual corresponde a un estudio de la asociación de ideas y a una concepción mágica del mundo. Para el primitivo nombrar es "evocar" y es muy peligroso nombrar expresamente un dios por su nombre verdadero. [Beigbeder, 1957:3]

Si seguimos atentamente las ideas expresadas en el párrafo anterior, nos percatamos de que el pensamiento simbólico ha sido asociado con ciertos postulados en torno a la idea de desarrollo de la cultura occidental, la cual pudo alcanzar cierto nivel gracias a dichos estadios de evolución. De ahí que esta cultura considere que las otras culturas deban atravesar por etapas similares de su desarrollo social. Según estos principios, la dicotomía simbólico/primitivos-niños se opone a lo racional/moderno-civilizado, que exalta los principios sobre los cuales se fundamentaba el pensamiento social en el siglo XIX. Lejos de compartir estas ideas, actualmente sabemos que todas las culturas se rigen por el pensamiento simbólico y que éste no se limita a las sociedades salvajes. A pesar de todo, el símbolo, en tanto que representación profunda del pensamiento, no debe ser considerado como pieza arqueológica sino como elemento que nos ayuda a descifrar y a darle sentido al universo signifi- cante; existen tantos símbolos como modelos permanecen en el pensamiento de

cualquier cultura. El simbolismo arcaico nos proporciona, de esta manera, nociones suficientes para representar e interpretar la realidad social contemporánea.

Consideremos que existen símbolos más o menos parecidos en las diferentes culturas humanas. Dichos símbolos se encuentran difundidos de la misma manera en el mundo occidental. El estudio del simbolismo del arte occidental ha reconocido que la iconografía griega y romana ha marcado la producción de muchas de sus manifestaciones contemporáneas. En América sucede algo distinto. En Mesoamérica y en particular en Aridoamérica, dichas manifestaciones no tienen las mismas relaciones simbólicas que aparecieron en las antiguas culturas de Europa y del medio oriente, salvo en el periodo posterior a la conquista española.

La percepción del mundo y su decodificación se realiza a partir de los parámetros de lo simbólico que reinan en cada sociedad. No podemos ser sensibles más que a las manifestaciones que la propia cultura ha producido en su desarrollo histórico. No queremos decir con esto que los estímulos estéticos sean únicamente culturales, todas las sociedades poseen expresiones universales latentes en muchas de sus obras de arte. Lo que las hace particulares es la expresión de los distintos fenómenos, cuya base es similar estructuralmente: la representación del sol, la luna, el mar, la tierra, la oscuridad o la luz. Hay que reconocer el sentido de las estructuras generales sobre las que se crean los símbolos, sin descuidar el carácter específico de expresión, determinado por las diferencias culturales.

## EL IMAGINARIO

La posibilidad de asomarse al contorno del objeto cuidando cada parte y de percibir el ensamble imaginario del objeto artístico, es un mecanismo desarrollado socialmente. Es gracias a la recuperación del imaginario, mediante la memoria colectiva, que se posibilita esta tarea. La noción de imaginario se articula íntegramente con los conceptos ya señalados. Símbolos, modelos antiguos, imágenes, mitos, son todas categorías imprescindibles para el estudio de la obra de arte y de la sensibilidad cultural.

Recapitulando acerca de la idea de imagen, podemos considerarla, como el resultado del proceso de representación de un objeto o de una idea. Del mismo modo, se distingue la percepción física de aquella que aparece como el conjunto de imágenes abstractas, recuperadas algunas veces por la memoria (en la relación afectiva articulada con la representación, consciente o no) de los objetos del pasado, ya sea de carácter individual o colectivo.

La investigación de los fenómenos arcaicos es elemental en la búsqueda del soporte estético cultural, como ya lo hemos señalado. Los objetos simbólicos poseen, empero, una amplia gama de cualidades que conciernen a la manera de represen-

tarse como objetos físicos o abstractos. Dichos objetos son aquellos que hacen volver las imágenes y los símbolos primordiales, nos transportan a las imágenes sensibles originales de nuestra vida o de nuestra cultura.

El arte contemporáneo se ha nutrido de la continuidad imaginaria del arte arcaico en un proceso sincrónico. De esta manera es posible situar el imaginario más antiguo, que sirve como sustento de las representaciones simbólicas contemporáneas y restituye las estructuras sensibles que conforman su soporte. En resumen, uno de los objetivos de la investigación etno-estética son los elementos genealógicos de la significación del fenómeno sensible.

¿De dónde provienen nuestros juicios estéticos? ¿Cuáles son los objetos de goce presentes en estos juicios? ¿Por qué no respondemos a los símbolos estéticos cuando no los comprendemos?

Hemos sostenido hasta ahora que el paradigma de la apreciación reside en la fuerza de representación del objeto estético, la cual se manifiesta como portadora de la presencia de dicho objeto. "No es en tanto que imágenes, referentes o indicadores que los objetos estéticos son portadores de significación propias a su cualidad estética: es en tanto que símbolos". [Maquet, 1993:114]

De acuerdo con Maquet, el poder de la impresión estética depende directamente de la puesta en escena del objeto. No obstante, hay que considerar que en la mayor parte de los casos la representación atraviesa por un proceso iconográfico, aun cuando no haya conciencia del fenómeno.

En tanto que evento simbólico, la imagen ha existido desde siempre, pero es el género humano el que se la apropia y la recrea transformando así su naturaleza, al tiempo que la hace perceptible. Este tipo de representación es precisamente la imaginación sensible, la cual se distingue de las imágenes físicas o concretas. "Comúnmente las representaciones de la imaginación se caracterizan por su fuerte carga de afectividad que nos desposee de nuestro dominio y de nuestra libertad [. . .]". [Wenenburger, 1991:72] Las imágenes o el conjunto imaginario sostienen inmediatamente la relación sensible de los objetos proyectados.

El imaginario es entonces el conjunto de imágenes que constituyen y restituyen un sistema o una sociedad en un momento determinado de su devenir histórico.

Los contenidos recurrentes del sueño, las temáticas íntimas de la ensoñación, las invariantes de una obra pictórica verifican a menudo que la composición de imágenes obedezca a estructuras figurativas activas. [Ibid.:61]

El imaginario nos remite a varios sistemas generadores de imágenes. En esta producción imaginaria existe, por una parte, el imaginario onírico y el imaginario mítico, que pertenecen a la parte no consciente de la representación; y por otra, los trastornos imaginarios de la representación. En las patologías de la representación, el

síntoma se manifiesta cuando una imagen se aleja de su objeto real, cuando no hay referentes o conexiones entre el objeto de la representación y el enfoque que el individuo da a la realidad. Podemos decir que el proceso de percepción se hace complejo en el momento en que existen demasiadas imágenes y muy pocos símbolos de decodificación y asimilación. En este sentido, la percepción imaginaria se trastoca en términos del equilibrio social. Sin embargo, esto no quiere decir que el sentido de dicha percepción esté absolutamente fuera de la realidad. Las imágenes producidas por el individuo o por una cultura, provienen de sus significantes particulares. En sentido más amplio podemos decir que las imágenes de la locura, al igual que las imágenes colectivas oníricas y míticas, poseen un sostén que se manifiesta a veces como un fundamento común.

#### SENSIBILIDAD Y CULTURA

En la investigación etnoestética se pretende articular los significantes al mismo tiempo que encontrar la sintaxis de la dimensión estética. La mayor parte de las ideas sensibles se encuentra bajo la forma de imágenes representables que se difunden en la sociedad. Ocasionalmente, podemos pensar que existen algunas cualidades de la representación que les otorga el carácter de universales. En este sentido, es preciso buscar los ejes de producción de imágenes o de los moldes que han producido a la vez diversas representaciones secundarias. De hecho, hay que considerar la idea de modelo más o menos invariable, pues es a partir de ésta que podemos explicar sus transformaciones y sus cambios mediante el análisis de las imágenes matrices. Como señalamos anteriormente, el soporte estético de los objetos o *locus*, su significado, sólo se descifra en el análisis de los objetos abstractos que inducen las representaciones míticas y simbólicas en los objetos de arte.

La parte sensible, como fenómeno, no puede ser separada de la cultura. Los seres humanos somos el género por excelencia capaz de transformar la naturaleza en cultura, estableciendo relaciones sociales entre individuos. La organización social, al igual que las normas que la rigen, hace que el hombre sea un ser eminentemente social, creador de relaciones que lo obligan a interactuar subjetivamente.

En toda cultura encontramos sistemas jerárquicos de organización, del mismo modo que encontramos sistemas de representación religiosa y sistemas de representación estética, ambos articulados en la mayoría de los casos. Dichos sistemas reúnen y enlazan relaciones afectivas entre los individuos. Lo sensible es una rama que recubre todos los sistemas de la sociedad. No obstante, es el aspecto artístico el que permite asir y entender una parte de la subjetividad generada colectivamente.

La estética en la cultura occidental no sólo surge de la intención de exponer las obras de arte o los objetos dignos de ser representados. Esto significaría que la esté-

tica no aparece hasta el surgimiento de los museos. Sin embargo, la puesta en escena del arte, antes de esta época, no se realizó en un solo lugar ya que no existía la intención de la representación directa de los materiales en términos de preservación o conservación. Las fiestas religiosas, al igual que los sitios religiosos y rituales, eran los lugares de representación de las obras de arte. A pesar de que los objetos no tenían una intención expresamente estética se encontraban —al igual que en las sociedades indígenas— bajo la comunicación simbólica socializada, aun cuando no se tuviera la voluntad de mostrar dichos objetos.

El arte de las distintas sociedades no tiene por qué ubicarse en la intención estética. Lo que sucede con frecuencia es que la administración de esta intención diversifica a los sujetos hacia los que se dirige. En el arte de la cultura occidental se recurre a menudo al argumento de que las obras de arte deben realizarse con toda la intención estética de los observadores. Pese a ello, la puesta en escena del arte tradicional o del arte prehispánico mexicano no entran en esta concepción.

Debemos comprender que si hay una representación del universo religioso que hace mover la afectividad colectiva, no se trata de un arte de *divertimento* con una intención estética unidireccional, sino de un arte donde la puesta en escena pone en peligro la supervivencia de la cultura. Las manifestaciones artísticas de las culturas tradicionales tienen relación directa con la reproducción social. Al ser la fiesta el espacio en el cual se exponen los objetos artísticos, la imaginería estremece la realidad colectiva y tiene, por consiguiente, un papel significativo como regulador social.

Los sistemas de representación imaginaria son universales ya que se encuentran presentes en todas las culturas. La imagen, al igual que la apreciación estética, está indisolublemente ligada al género humano, tal como lo señalamos anteriormente. La experiencia estética, en tanto que representación, puede provenir de la simple admiración de los objetos o de la contemplación de un paisaje. Este tipo de experiencia estética no se encuentra forzosamente ligada a la experiencia artística, que tiene de por medio la creación así como una decodificación particular del concepto de belleza. Sin embargo, lo estético o sensible se manifiesta en diversos campos. Se encuentra asociado tanto a una infinidad de actividades lúdicas como a lo grotesco, al igual que a las relaciones que constituyen la afectividad humana, incluyendo las emociones y los sentimientos.

## BIBLIOGRAFÍA

Alleau, René  
1958 *De la Nature du symbole*, Paris, Flammarion.

**Beigbeder, Olivier**

1957 *La symbolique*, Paris, PUF.

**Derrida, Jacques**

1980 "Envoi" en *Actes du XVIIIème Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, Estrasburgo. C.N.R.S., Université des Sciences Humaines de Strasbourg.

1980 *Dictionnaire encyclopédique de psychologie*, Paris, Bordas.

**Durand, Gilbert**

1989 *Beaux-arts et archétypes*, Paris, PUF.

1992 *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod (1981, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario introducción a la arquetipología general*, Madrid, Taurus).

1993 *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF.

**Durkheim, Emile**

1924 "Représentations Individuelles et Représentations Collectives" en *Sociologie et Philosophie*, Paris, Librairie Félix Alcan.

**Eliade, Mircea**

1980 *Images et Symboles*, Paris, Gallimard. (1979, *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid, Taurus).

**Frere, Jean**

1980 "Les origines grecques du problème de la représentation (Sophistes, Aristote, Stoïciens et Sceptiques)", en *Actes du XVIIIème Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, Strasbourg, C.N.R.S., Université des Sciences Humaines de Strasbourg.

1992 *Grand Dictionnaire de Psychologie*, Paris.

**Larousse**

1964 *Grand Larousse*, Paris.

**Jung, Carl Gustav**

1993 *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris.

**Georg Maquet, Jacques**

1993 *L'anthropologue et l'esthétique*, Paris, Métailié.

**Micro, Robert**

1992 *Dictionnaires le Robert*, Montréal.

**Moscovici, Serge**

1961 *La psychanalyse, son image et son public*, Paris, PUF.

**Ricoeur, Paul**

1980 "Mimesis et Représentation", en *Actes du XVIIIème Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, Estrasburgo, C.N.R.S., Université des Sciences Humaines de Strasbourg.

**Rouget, Gilbert**

1995 "Ethnomusicologie d'un Rituel. La représentation, ou de Velázquez à Francis Bacon", en *L'Homme*, núm. 133, París.

**Sartre, Jean Paul**

1948 *L'imaginaire*, París, Gallimard.

**Sperber, Dan**

1981 "L'interprétation en Anthropologie", en *L'Homme*, núm. 21, París.

**Wenenburger, Jean Jacques**

1991 *L'imagination*, París, PUF.

**Zac, Sylvain**

1980 "Représentation et Révélation dans la Philosophie de F. H. Jacobi", en *Actes du XVIIIème Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, Estrasburgo, CNRS, Université des Sciences Humaines de Strasbourg.