

Arqueología y lenguaje : el problema de la definición del arte

In: Dialogues d'histoire ancienne. Vol. 32 N°1, 2006. pp. 121-138.

Resumen

José Bermejo Barrera, Mar Llinares Garcia, Arqueología y lenguaje: el problema de la definición del arte, DHA 32/1, 2006, 121-138.

Resumen: este trabajo tiene una pretensión doble. Por un lado, senalar los límites de los posibles intentos de explicar el arte del pasado. Y por otro, establecer, partiendo de la filosofía del lenguaje, una definición genérica del arte que pueda ser de utilidad para los arqueólogos.

Résumé

José C. Bermejo Barrera, Mar Llinares Garcia, Archéologie et langage : le problème de la définition de l'art, DHA 32/1, 2006, 121-138.

Résumé : Cet article propose une nouvelle lecture de l'approche du passé effectuée par les Anciens. Pour étayer cette nouvelle proposition, l'étude centre son intérêt méthodologique sur une génétique du langage artistique afin de dégager une clef d'interprétation possible, par la philosophie du langage, des données archéologiques.

Abstract

José Bermejo Barrera, Mar Llinares Garcia, Archaeology and Language: the problem of the definition of Art, DHA 32/1, 2006, 121-138.

Abstract: This paper aims at two goals. First, we try to show the limits of the scholar attempts to explain the art of the past. And second, we aim to establish a generic definition of art, useful for archaeologists.

Citer ce document / Cite this document :

Bermejo Barrera José Carlos, Llinares García Mar. Arqueología y lenguaje : el problema de la definición del arte. In: Dialogues d'histoire ancienne. Vol. 32 N°1, 2006. pp. 121-138.

doi : 10.3406/dha.2006.3004

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/dha_0755-7256_2006_num_32_1_3004

"La verdad habita en el abismo"
(F. Schiller, Confucio)

Arqueología y lenguaje: el problema de la definición del arte

José C. Bermejo Barrera*
Mar Llinares García*

En el año 1973, Hayden White publicaba su libro *Metahistory*, en el que definía la Historia como una ficción verbal. Es evidente que los historiadores utilizan las palabras, y que producen básicamente textos, pero lo que la mayor parte de los lectores de este libro parecían concluir era algo muy distinto: la Historia sería sólo una ficción verbal, que consecuentemente no hace referencia a la realidad, que era lo que los historiadores siempre habían creído captar.

A partir de la publicación de este libro, comenzó a introducirse en el análisis de la historiografía el problema del lenguaje y su relación con la realidad. A ello contribuyó en no menor medida el llamado "giro lingüístico" de la filosofía, encabezado por Richard Rorty (Rorty, 1983), que también había reducido la filosofía básicamente a una forma de hablar, que debe renunciar a captar la esencia de la realidad y conformarse con lograr el consenso entre los hablantes que participan en una conversación, sea filosófica o política.

Es nuestra intención plantear a continuación el problema de la relación entre la Arqueología y el lenguaje, partiendo del análisis de las proposiciones y sus diferentes tipos, y centrándonos en el problema de la definición de la obra de arte, algo esencialmente complejo en tanto que el arte, en principio, intenta ir más allá de lo lingüísticamente expresable. Si hemos escogido la Arqueología es porque, aun cuando comparte con la Historia su objeto de estudio (el pasado de la especie humana), utiliza como fuentes diferentes tipos de objetos materiales, igual que la Historia del arte. Esta conexión se produce ya desde los inicios, cuando la arqueología surge como un saber de anticuarios conectado sobre todo con los grandes monumentos del pasado (Daniel, 1974; Trigger, 1992; Schnapp, 1993).

* Universidade de Santiago de Compostela

Las consideraciones sobre la filosofía del lenguaje, de las que partiremos, se justifican a lo largo del texto, en el que intentaremos responder a las siguientes preguntas: ¿cómo puede el arqueólogo *hablar* acerca del arte del pasado? ¿Es su forma de *hablar* del arte del pasado similar a la de sus propios autores o sus contemporáneos?

Para ello partiremos del análisis del lenguaje realizado por el llamado “primer Wittgenstein” (Wittgenstein, 1973), en el que se establece la existencia de cuatro tipos de proposiciones:

1. las que se refieren a un objeto o a un estado de hecho
2. las que se refieren a otras proposiciones
3. las proposiciones que no tienen sentido, en las que incluye todas las proposiciones filosóficas
4. las proposiciones que sugieren algo

El primer tipo de proposiciones son aquellas a partir de las cuales se construyen las ciencias inductivas, que básicamente consisten en agrupar las proposiciones mínimas (llamadas proposiciones atómicas) en otras de mayor extensión (llamadas proposiciones moleculares), y elaborar a partir de ellas las proposiciones de mayor extensión, que conformarían las leyes científicas.

Si bien es cierto que en el caso concreto de la Arqueología no se dan leyes matemáticas, sí lo es que la mayor parte de sus proposiciones se refieren a objetos y a sus características, o a estados de hecho: biológicos, geológicos, climáticos... Todos estos estados de hecho y estas referencias a objetos abarcan los mundos de la ecología humana, de la técnica, de la economía, pero resulta muy difícil establecer proposiciones unívocas de este tipo cuando hablamos de las formas de organización social y de todo el complejo mundo del pensamiento o la utilización de los símbolos. Y es que nuestras ideas acerca de la naturaleza de la sociedad, acerca del género o acerca del propio pensamiento humano suelen aparecer inconscientemente mezcladas con nuestras proposiciones sobre esos aspectos del pasado humano.

Las proposiciones de tipo 2 son las proposiciones de la gramática y de la filosofía, que para Wittgenstein ha de reducirse a ser un mero análisis del lenguaje de la ciencia. En el caso de la Arqueología, serían aquellas proposiciones que se refieren a la Arqueología como saber, ya sea analizando su historia o desarrollando teoría arqueológica. Este tipo de proposiciones son de fundamental importancia porque se entremezclan inconscientemente con las de tipo 1, ya que los arqueólogos a veces consideran hechos perfectamente documentados lo que no son más que antiguas teorías consolidadas por el uso. Suele hablarse en este caso de *factoides*, pseudohechos, que a base de ser repetidos

en los manuales acaban por convertirse en parte de la realidad. Pensemos, por ejemplo, en las “diosas madres” del Neolítico, que analizaremos más adelante.

Las proposiciones de tipo 3 son las propias de la metafísica. Los filósofos analíticos suelen poner como ejemplo de una proposición sin sentido la frase de Heidegger “la Nada nadea”. El ejemplo no es demasiado afortunado, porque puede no tener sentido en inglés, pero evidentemente sí lo tiene en el idioma del autor, con matices que los anglohablantes parecen no captar. Sin caer en los juegos heideggerianos del lenguaje, podríamos señalar como ejemplos de proposiciones de este tipo preguntas como “¿Cuál es el origen del tiempo?”.

Estas proposiciones pueden a veces confundirse con las de tipo 4, las que sugieren algo, es decir, aquellas que, por decirlo de un modo quizás excesivamente simple, no pueden ser interpretadas literalmente, sino de un modo metafórico.

En nuestro análisis de una definición del arte utilizable en cualquier contexto- suponiendo que ello sea posible-, partiremos de este cuarto tipo de proposiciones. Para hacerlo, deberemos llevar a cabo previamente algunas consideraciones filosóficas más.

En relación con la finalidad de nuestro análisis, nos interesa destacar dos distinciones establecidas respectivamente por Edmund Husserl (Husserl, 1982) y Gottlob Frege. Husserl distinguía dos niveles simultáneos en el uso del lenguaje: la *significación* y la *expresión*. En la historia de la lógica occidental desde Aristóteles, se analizan el pensamiento y el lenguaje humanos partiendo del supuesto de que todas las proposiciones del lenguaje se componen de un sujeto y un predicado y tienen la misión básica de describir la realidad. Serían por tanto proposiciones de tipo 1 anteriormente definido. Husserl señala que cuando decimos algo, además de referirnos a ello, estamos expresando otra cosa que no está contenida en la proposición. Una de las novedades del análisis husserliano en un libro publicado el mismo año en que se inicia el siglo XX fue destacar que en el pensamiento humano existe un nivel pre-predicativo, que o bien no puede expresarse lingüísticamente o bien se expresa simultáneamente a la acción verbal. Este análisis será en parte confirmado por psicólogos como L. Vygotsky (Vygotsky, 1995; Piaget, 1975), que señalan que la *extensión del pensamiento es más amplia de lo que puede abarcar el lenguaje*.

Esta distinción va a ser fundamental para nuestra definición, puesto que en el terreno de las artes, sean plásticas o no, está claro que *el artista o bien quiere expresar algo que no puede ser reducido a las palabras del lenguaje ordinario; o bien, si utiliza el lenguaje ordinario, necesita desestabilizar sus usos, mediante la metáfora, como ha señalado Paul Ricoeur (Ricoeur, 1980), hallando nuevos significados en las palabras ya establecidas, significados que le permiten expresar algo que no puede ser reducido a los usos cotidianos del lenguaje*.

Gottlob Frege, uno de los creadores de la lógica contemporánea, estableció, de modo similar, la distinción entre *Sinn* y *Bedeutung* (Conesa y Nubiola, 1999). Según él, cada enunciado hace referencia a algo externo al sujeto parlante (*Bedeutung*), pero a su vez un mismo objeto al que se refieren dos enunciados puede tener un sentido (*Sinn*) diferente en cada uno de ellos. Y este sentido es muy distinto en función del contexto de la enunciación o de la situación del propio hablante. Así, por ejemplo, el enunciado “es un judío”, dicho por un nazi en 1942, no tiene nada que ver con ese mismo enunciado dicho en una sinagoga de Córdoba en 1043.

Esta distinción es también muy útil a la hora de afrontar nuestro problema, ya que nos introduce en otra dimensión del lenguaje, que fue analizada por el “segundo Wittgenstein” (Wittgenstein, 1988) y que hoy en día constituye un amplio campo de la lingüística conocido como **Pragmática**.

Wittgenstein había establecido en el *Tractatus* que los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo, algo en lo que más adelante coincidirían algunos lingüistas y antropólogos como Sapir y Whorf (Sapir, 1991; Whorf, 1999). El aprendizaje de un lenguaje consistiría básicamente, según él, en aprender qué hay que decir en cada situación concreta: esto es lo que denomina **juego de lenguaje**. Al aprender los juegos de lenguaje nos socializamos y vamos asumiendo una **visión del mundo** que encauza por unos determinados derroteros nuestra **posibilidad de pensar y expresarnos**, integrándonos de este modo en la realidad social. El arte, como la ética, la religión y otras formas de expresión, serían para Wittgenstein parte de aquello de lo que no se puede hablar de modo unívoco, que formaría el campo general de lo que él llama lo “místico”, es decir, aquello que más nos interesa pero de lo que no podemos hablar, por lo menos sirviéndonos del lenguaje ordinario. Es precisamente esta consideración del arte como forma de superar los límites del lenguaje lo que puede sernos de utilidad en nuestro análisis arqueológico.

Wittgenstein intentó superar esas limitaciones del lenguaje con esta noción de “juego de lenguaje”. De acuerdo con ella, el significado de una palabra no es más que su *uso* en el lenguaje. Los usos de las palabras solo se asimilan cuando aprendemos a desenvolvernos en situaciones pragmáticas -o vitales- concretas. Y en esas situaciones es donde el lenguaje desarrolla más su aspecto expresivo, aspecto que es espontáneamente percibido por los hablantes de una lengua en su propio contexto vital, pero que es muy difícil de comprender por parte de un observador ajeno.

En el proceso de definición y análisis de uno o varios objetos como “obras de arte” por parte de un arqueólogo intervienen una compleja serie de factores que sería conveniente delimitar, ya que de entrada nos enfrentamos con un problema: el arqueólogo parte de una definición más o menos difusa de lo que es el arte proporcionada por su

propia cultura, normalmente la cultura occidental, que es la que crea la Arqueología y la Historia del arte como disciplinas, pero se enfrenta a objetos provenientes de otra cultura, en la podría existir o no la idea de arte, y en caso de que existiese no tendría por qué coincidir con la que maneja el arqueólogo. A pesar de ello, creemos que sí se puede elaborar una definición de arte de carácter general que intente superar los límites impuestos por el etnocentrismo. Esta es también la tarea de la actual antropología del arte, que se esfuerza en buscar una definición que se ajuste a una clase de objetos y fenómenos que no pueden ser incluidos *juntos* en otras categorías. No se trataría entonces de tomar objetos de otros tiempos o culturas y aceptarlos dentro de los parámetros occidentales de arte, sino de buscar categorías comunes transculturales. En este sentido, Howard Morphy, utilizando tres perspectivas fundamentales (iconográfica, estética y funcional), propone una definición antropológica de arte que puede resultar muy sugerente, y en parte coincidente con la que propondremos más adelante: “objetos con propiedades semánticas y/o estéticas que son utilizados para propósitos presentacionales o representacionales” (Morphy, 1994: 655; Layton, 1991).

El arqueólogo además elabora juegos de lenguaje dentro de su labor de producción de textos (parte esencial de su profesión), puesto que asimila los usos lingüísticos de las comunidades científicas de los arqueólogos y se ve obligado a reproducirlos, si desea que su texto sea admitido dentro de esas comunidades. El texto del arqueólogo hace referencia a algo externo, el pasado y los restos que de él se conservan, pero también tiene un sentido. Y en él el arqueólogo expresa sus prejuicios políticos, de género, religiosos o culturales, sin ser plenamente consciente de ello en muchos casos. Por esta razón el arqueólogo, como el historiador, se niega a reconocer que en sus textos haya nada subjetivo. Intentaremos superar estas dificultades llevando a cabo un análisis formal de la operación de definición y clasificación de un objeto como obra de arte, partiendo de la teoría estética. Intentaremos superar en la medida de lo posible nuestros prejuicios etnocéntricos con el fin de evitar ser simples muñecos manejados por el ventrílocuo de nuestra comunidad científica.

Es de sobra conocido que el término *Estética*, en su sentido actual, fue acuñado por A. Baumgartner a finales del siglo XVIII. Etimológicamente proviene de un término griego que designa las sensaciones, y así Kant en la *Crítica de la razón pura* elaboraba una “estética trascendental” que consistiría en el análisis de nuestras percepciones sensoriales, físicas, sin nada que ver con las artes. Si Baumgartner escogió este término fue porque pensó que en las artes plásticas, o en la música, son precisamente nuestras percepciones sensoriales (del espacio, el volumen, el color o el sonido) las que contienen un mensaje que no puede ser traducido literalmente al lenguaje conceptual. Y lo mismo sería aplicable a la literatura, en la que predominan los usos metafóricos de los diferentes

términos, o en la que se expresa mediante la acción dramática o el relato un mensaje que no puede ser reducido a conceptos perfectamente definibles y unívocos.

La teoría estética parte del principio de que debe haber algo común en todas las obras de arte, algo que permita incluirlas en esa categoría común. A ese algo se le llamó lo bello, o la belleza, con numerosos matices. Así, Kant (Kant, 1972) distingue lo bello, más próximo a lo estrictamente sensible, de lo sublime, que también se percibe sensorialmente pero en el que parece anularse el sujeto que lo percibe y sus sentimientos. Un paisaje puede ser bello, cuando despierta nuestros sentidos, mientras que una tempestad en el mar (contemplada desde tierra) o el cielo estrellado son sublimes, ya que su contemplación provoca una sensación de anulación.

De todos modos, es indudable que si existe una clase de objetos o de percepciones que puedan llamarse, de un modo u otro y con toda clase de matices, arte, es que todos ellos deben tener una propiedad común. O dicho en términos lógicos: si existe una clase de objetos, deben por lo menos tener un predicado en común.

Tenemos por lo tanto una propiedad X (que los filósofos clásicos, de forma poco clara y a falta a veces de otro concepto mejor, llaman “belleza” o, en un esfuerzo de neutralidad, “impresión estética”). Esta propiedad se la aplicamos lingüísticamente a tres tipos de realidades, quizás con significados diferentes: los seres humanos, la naturaleza y los objetos manufacturados.

¿Qué significa decir que un hombre o una mujer son bellos? ¿Qué son sexualmente atractivos? Sí, pero también algo más. En este caso estamos en primer lugar ante seres humanos, y no frente a *erga*, obras artificialmente producidas. En la definición de su belleza participan cánones culturales, ya que los ideales de belleza varían con las épocas y las culturas, pero también puede haber quizás algunas normas comunes. Así, por ejemplo, una cultura puede valorar determinadas deformaciones corporales artificialmente producidas, pero no considerará bello lo anatómicamente patológico sin más.

Arqueológicamente, podremos estudiar estos patrones de belleza humana si existe un arte figurado, como en el mundo griego, o a través de restos de vestidos, joyas, ornamentos, etc. Si tenemos textos, como en el mundo clásico, que intentan explicar (sin conseguirlo, por supuesto, ya que la sensación estética se puede describir pero no explicar) el valor de estos cánones, nos serán de gran ayuda para comprender la visión que los antropólogos llaman *emic* o del “indígena”. En caso contrario, el acceso a ese mundo de la percepción sensorial nos estará vedado.

Suele decirse que la percepción estética de la naturaleza es algo específico del mundo urbano, y que el campesino o el cazador no son capaces de percibirla estéticamente porque viven inmersos en ella. Esto, sin embargo, no es cierto. Los poemas homéricos,

el texto más antiguo de la literatura griega, contienen centenares de símiles basados en la observación de los fenómenos naturales que han sido minuciosamente analizados por los helenistas (Mügler, 1963), que muestran indudablemente un sentimiento estético (bello o sublime) en la percepción de la naturaleza, y lo mismo ocurre en la literatura mesopotámica (West, 1999). Otra cosa muy diferente es la idealización, o consideración idílica de la naturaleza desarrollada por poetas griegos urbanos, como los del helenismo, o la idealización de la misma naturaleza en la pintura y los mosaicos helenísticos y romanos, que sí es únicamente atribuible al mundo urbano.

Podríamos incluso decir que existe una auténtica poética del espacio, analizada por Gaston Bachelard (Bachelard, 1965) y Otto F. Bollnow (Bollnow, 1968), que puede variar en las diferentes culturas, pero en la que también se podrían encontrar núcleos comunes.

Arqueológicamente esta percepción es imposible de reconstruir con una mínima precisión si no tenemos la visión del indígena plasmada en relatos, textos o representaciones gráficas, lo que por desgracia ocurre muchas veces. No obstante, si los espacios construidos alcanzan un cierto nivel de complejidad, la propia percepción de esos espacios físicos también puede proporcionarnos por sí misma ciertas intuiciones (véase un excelente análisis puramente arqueológico en Castleden, 1990, donde por cierto se demuestra cómo los prejuicios del excavador del palacio de Cnosos le impiden hacer un análisis arqueológicamente sostenible).

Tendríamos que considerar a continuación los objetos manufacturados o elaborados mentalmente, como la música o la literatura, que suelen constituir el núcleo de lo que llamamos artes. De nuevo Kant supone un buen punto de partida. En la *Crítica del juicio*, Kant establece cuatro condiciones para que podamos hablar de una obra de arte: en primer lugar, debe ser una obra, es decir, algo hecho por los seres humanos; en segundo lugar, debe ser cerrada y completa, debe constituir una totalidad. Kant no concebía la “obra abierta” de Umberto Eco; en tercer lugar, tiene que ser una finalidad sin fin; en cuarto lugar, debe querer representar algo.

¿Qué interés tienen estas condiciones actualmente y qué valor poseen para el arqueólogo?

Que una obra de arte sea una obra puede parecer una tautología, pero no lo es. El arte es, para empezar, algo que alguien ha hecho: una estatua, un templo, una sinfonía o un soneto. Este objeto ha sobrevivido a su tiempo y el arqueólogo que lo encuentra lo cataloga como “obra de arte” en función de sus propios criterios, que pueden ser acertados o no. La idea fundamental entonces sería: “obra de arte es algo que un ser humano ha hecho con determinada intención, mediante el uso del lenguaje, el sonido

o la materia”. Podríamos utilizar la denominación *erga* para esta dimensión. Esta sería entonces una primera condición, necesaria pero no suficiente.

Esa obra es cerrada: si es una obra plástica, está limitada por el espacio; si es musical o literaria, está delimitada por el tiempo de ejecución o de lectura. Y además debe estar orgánicamente constituida, en función de los presupuestos establecidos por el autor, que podrá llamar “incompleta” a una sinfonía completa.

Kant decía que una obra de arte es una finalidad sin fin. Es decir, excluía de la categoría artística todos los objetos útiles. Esta distinción es excesivamente etnocéntrica y “tempocéntrica”. Puede haber herramientas, como las hachas de sílex paleolíticas, que además de tener una utilidad funcional reflejen una preocupación estética (mediante el brillo y la simetría, por ejemplo). Y existe todo el campo de la estética industrial que analiza el valor estético de las obras técnicas, valor que puede ser inherente al propio diseño o añadido, si aparece decoración. A pesar de ser hijo de un talabartero del Königsberg del siglo XVIII, Kant no supo apreciar el valor estético de la artesanía.

Para un arqueólogo, el concepto de finalidad sin fin es de utilidad si intenta distinguir lo funcional de lo estético en determinados artefactos, suponiendo que pueda lograrlo al no tener la visión del indígena. En casos como las culturas del antiguo Oriente o el mundo clásico, el concepto tiene plena validez, ya que los propios textos hablan de las obras de arte como tales, e incluso establecen criterios para juzgarlas, basándose en su calidad imitativa (*mímesis*), en el virtuosismo de la ejecución, en el valor de sus materiales o en la propia impresión estética que producen. Platón de hecho llega a condenar el arte de su tiempo ya proponer como alternativa modelos arcaizantes (Schull, 1968).

Por último, la idea de que toda obra de arte ha de ser representativa debe ser matizada partiendo del análisis de Husserl, añadiendo que toda obra de arte ha de ser, por lo menos, expresiva. Normalmente suele ser expresiva y representativa a la vez, tanto en el caso de que esté definida como obra de arte aislada y considerada como tal por sí misma o en el caso de que esté integrada en un útil, una máquina o un sistema complejo.

Cuando se analiza arqueológicamente una obra de arte, podemos acceder al contenido representativo si conocemos las claves para desentrañar la iconografía (Moralejo, 2004), claves proporcionadas por los textos que se refieran a la propia obra o por lo menos a los contenidos de la propia obra: mitos, relatos hagiográficos, etc. Cada obra representativa o figurativa (Worringer, 1953) es un juego de lenguaje que formó parte del universo simbólico de una cultura del pasado. Esa misma obra de arte es una puerta de acceso a ese mundo. Pero este mundo nunca va a poder ser reconstruido únicamente a partir de las obras de arte, ya que es un “juego de lenguaje” sólo comprensible plenamente por los hablantes. Y es más, las obras de arte intentaron trascender el lenguaje ordinario

de la cultura que las creó, por lo que para entender su sentido deberemos poseer un conocimiento bastante exhaustivo del contexto simbólico de la cultura productora.

No hay entonces ninguna obra de arte que pueda ser comprendida al margen del contexto histórico-cultural que la produce. Conocer el contexto histórico-cultural es una condición necesaria para lograr la comprensión de la obra de arte. Sin embargo, lo contrario no es cierto. No es verdad que a partir de sólo una o varias obras de arte se pueda comprender el contexto histórico-cultural. Únicamente puede facilitarnos algunas claves de acceso.

Actualizando la definición kantiana, y dejando a un lado el problema de la “*belicza*” natural y humana, podríamos definir las obras de arte de la siguiente manera: en primer lugar, se llama *erga* al producto de la acción de un sujeto humano que utiliza como medio de expresión la materia plástica, el color, el sonido o el lenguaje para crear un producto que pueda ser transmitido a sus contemporáneos o a la posteridad; en segundo lugar, ese producto está estructurado. Posee unos límites y una estructura. En tercer lugar, ese producto puede ser elaborado como algo intencionadamente carente de finalidad, para ser definido, tratado y conservado como arte. Pero aunque ese producto tenga un uso económico, técnico, ritual o funcional en general, puede tener valor artístico si posee alguna característica (X) que indica un propósito no relacionado con su finalidad intrínseca. Por último, en la elaboración de ese producto, su autor o autores debieron querer expresar algo, ya sea representando o haciendo referencia a algún objeto real (en cuyo caso tenemos una obra figurativa), ya sea sin que se de esta condición. En este caso, se puede intentar cultivar las propias cualidades formales, el color, el sonido, o expresar simplemente un sentimiento (mediante esos medios materiales, por supuesto).

Creemos que todas estas propiedades de lo que podríamos llamar definición kantiana reformada de arte, que está bastante cerca de la antropológica que mencionamos *supra*, pueden ser utilizadas por los arqueólogos. El problema es saber cómo se puede distinguir lo estrictamente funcional de lo que no lo es, y una vez hecho esto, entender los contenidos iconográficos, valorar las formas de la misma manera que los indígenas y saber si podemos comprender, a través de la obra de arte, sus sentimientos. De acuerdo con la concepción formalista de la historia del arte, desarrollada por H. Wölfflin (Wölfflin, 2002), el lenguaje de las formas constituye un sistema similar a la tabla de las categorías de la analítica trascendental kantiana, que poseería validez universal. Por esta razón el historiador del arte, mediante su método de análisis formal, podría tener acceso a la comprensión de las obras artísticas de cualquier época y de cualquier cultura. Wölfflin parte del presupuesto de que el arte, perfectamente delimitado como tal, es básicamente

un lenguaje formal, y por ello minusvalora los contenidos iconográficos y la expresión de los sentimientos.

Muchos arqueólogos, sobre todo los arqueólogos clásicos, compartieron esa concepción formalista del arte, aunque a decir verdad cada vez son más los que se inclinan a completarla con el análisis de los contenidos y la valoración de los sentimientos e ideas individuales y colectivas implicados en una obra de arte.

Una vez que hemos establecido esta definición, nos corresponde plantear ahora la cuestión de la relación entre arte y lenguaje. La reducción de una obra artística a un discurso verbal es la función clave de la crítica musical, literaria o artística, y por supuesto de la propia Historia del arte o de la Arqueología. Está claro que ni el crítico ni el historiador o el arqueólogo pueden traducir o reducir a un discurso una obra de arte, ya que, de acuerdo con Wittgenstein, toda obra de arte supera los límites de lo enunciable. Precisamente por esto es una obra de arte y no un discurso o un objeto banal. Veamos, si es posible, dónde están esos límites.

La primera relación entre una obra de arte y el lenguaje está en el problema del *título* o nombre de la obra. El título puede ser puesto por el propio autor, o por críticos posteriores. Y a su vez puede ser o no necesario. Una obra musical, por ejemplo la sonata para piano de Beethoven “Claro de luna”, intenta describir la sensación que podía producir la contemplación nocturna de la luna para un contemporáneo del autor, y quizás también para nosotros. Sin embargo, muchas obras de Beethoven no tienen títulos, sino solamente un número, asignado por el propio autor o por los catalogadores de su obra.

¿En qué medida contribuye el título a lograr la percepción de la obra? En primer lugar, no es una condición necesaria y suficiente, ya que hay muchas obras sin título. Pero también es cierto que cuando se le pone un título, se destaca lo que el autor quiere que se perciba. Vamos a analizar, en el caso de tres obras de arte contemporáneas, la relación obra-título, para plantear luego el problema de la Arqueología.

Comenzaremos por la obra de René Magritte “Esto no es una pipa” (ilustración 1). Se trata de un cuadro que consiste en el dibujo de una pipa y la frase “Ceci n’est pas une pipe”. Tal y como ha sido analizada por Michel Foucault, lo que podríamos deducir de la contemplación de este cuadro es una reflexión metalingüística acerca de la obra de arte y su título. Es evidente que un cuadro no es una pipa, sino una tela, y que una pipa dibujada no es lo mismo que una pipa real. Si dibujamos una pipa realista y decimos que no es una pipa, estamos, en un primer nivel, diciendo una trivialidad. Sin embargo, en un segundo nivel estamos elaborando lo que podríamos llamar *metaerga*: una obra de arte que es una reflexión sobre el arte. Frente a una tradición secular de arte figurativo,



Ilustración 1:
René Magritte, "Esto no es una pipa".



Ilustración 2:
Marcel Duchamp, "Fuente".

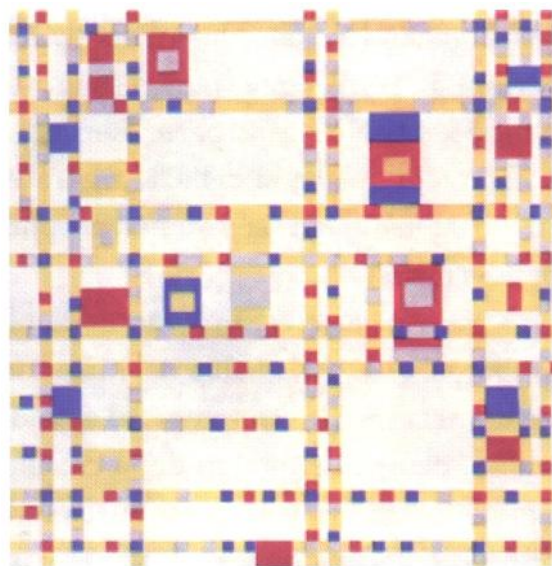


Ilustración 3:
Piet Mondrian, "Broadway Boogie-Boogie".

Magritte nos quiere decir que el propio arte figurativo no es una captación de la realidad, sino una transfiguración de la misma.

Esta es la razón que llevó a Arthur Danto a desarrollar una teoría del arte (Danto, 2002) según la cual el arte consiste en transfigurar los lugares comunes, ya sea dándoles otro significado a las palabras, o haciendo que los objetos adquieran un nuevo sentido al cambiarlos de contexto. Podríamos aplicar esta misma reflexión a nuestra ilustración 2, "Fuente", de Marcel Duchamp. ¿Por qué se trata de una obra de arte? Evidentemente no se trata de un *erga* elaborado por el artista, sino de un urinario. Pero si lo sacamos de su contexto, que es un cuarto de baño, lo colocamos en un museo, que es el lugar donde están las obras de arte, y le damos un nombre, entonces tenemos otra *metaerga*, una obra

de arte que es una reflexión sobre el propio arte. Si el urinario de Duchamp no tuviese nombre, sería difícil que lo considerásemos una obra de arte aunque estuviese en un museo, y si lo colocamos en un cuarto de baño en la posición correcta pasaría a ser el objeto funcional que fue.

En nuestro tercer caso, “Broadwayboogie-boogie” de Piet Mondrian (ilustración 3), tenemos un cuadro abstracto, que no representa nada. Es una mera combinación de formas y colores con un determinado ritmo. Pero ese ritmo pretende ser el de una determinada obra musical. Si Mondrian no le hubiese puesto ese título, probablemente no lo asociáramos con esa melodía en concreto. Al ponérselo se produce una paradoja: un cuadro abstracto se transforma en figurativo, pero sin representar ningún objeto, sino un ritmo, que también sería una forma.

En los tres casos que hemos citado se realizan tres obras de arte que son a la vez una reflexión sobre el arte en general y sobre las obras de arte anteriores (en menor medida en el caso de Mondrian). El título que le ponen sus autores es fundamental para comprenderlas, y en cierto modo el título forma parte esencial de la propia obra. Esto es así más en el caso del arte abstracto que en el del arte figurativo, puesto que en éste el propio tema (“Anunciación”) o su uso (“iglesia”) ya nos proporcionan un acercamiento al sentido que podían tener esas obras.

Dar un nombre a una obra de arte es un “acto de habla” (Searle, 1994; Austin, 1962; Richards, 1923). Sin embargo, el acto de habla del historiador o del arqueólogo y el acto de habla del artista son esencialmente diferentes. El acto de habla del artista forma parte del proceso de expresión, dentro del marco de la creación de la obra de arte. El acto de habla del arqueólogo no forma parte de la producción de la obra, sino que es un elemento más de un proceso de clasificación e intento de explicación de la misma. El artista, como Duchamp, habla dentro del proceso de creación de la obra; el arqueólogo o el historiador hablan desde fuera de la misma. El acto de habla del artista logra su sentido en el contexto lingüístico de su cultura; el acto de habla del historiador o el arqueólogo halla su sentido en el marco académico o científico al que se dirigen.

Un artista no puede explicar su propia obra; tampoco puede explicarla plenamente un crítico o un historiador del arte, ya que una de las características de las obras de arte, señalada ya por Kant, es que expresan algo intraducible plenamente al lenguaje hablado. Decía también Kant que otra de las características del arte es que no hay un método canónico para su elaboración, sobre todo si se trata de una obra innovadora. Se puede aprender a pintar, pero nunca a ser un pintor original. Se pueden copiar miles de cuadros sin llegar a tener un estilo. No hay un método para hacer obras de arte originales (esto es una contradicción en los términos), mientras que sí hay un método para hacer ciencia

(saber aplicar las reglas establecidas en situaciones claramente definidas). Por ello Kant, en la *Crítica del juicio*, recurrió al concepto de genio, analizado por Penelope Murray (Murray, 1989), según el cual el genio es el que sabe crear una forma de hacer nueva en un determinado campo artístico, forma que será digna de imitación por parte de sus contemporáneos y las generaciones venideras.

Naturalmente, en el arte sí hay algo que se puede percibir y sentir, expresado de un modo que no es confuso, sino especial. Y esa percepción, como las pre-predicativas analizadas por Husserl, no puede reducirse al lenguaje hablado. Podríamos quizás decir entonces que puede resultar un poco presuntuoso que un arqueólogo o historiador del arte pretendan “explicar” el arte del pasado de una forma científica, creyendo que poseen un método que permite agotar el análisis de la expresión artística.

Tal y como señalaron C.K. Ogden e I.A. Richards en el libro antes citado, o también Wilbur Marshall Urban (Urban, 1952), la plena comprensión de los juegos del lenguaje sólo puede lograrse en el ámbito de una determinada situación pragmática, que sería la de los indígenas en Antropología y la de los antepasados en el caso de la Arqueología o la Historia del arte. ¿En qué consiste entonces la actividad lingüística del arqueólogo? Básicamente en producir enunciados que se refieren a unos objetos, o estados de hecho, provenientes del pasado de parte de la especie humana, otorgándoles un sentido en el ámbito del discurso académico, que es en el que se mueven y que no pueden trascender, a pesar de lo que digan algunos intentos postmodernos (Joyce, 2002). El arqueólogo y el historiador del arte creen quizás que si algo se puede clasificar, entonces su extrañeza deja de producirnos inquietud. Decía Gaston Bachelard que la designación de un fenómeno ya conocido con un término científico aporta satisfacción a un pensamiento perezoso. Quizás también nuestros arqueólogos e historiadores del arte den a veces muestras de este tipo de pereza.

Pongamos un ejemplo con una etiqueta (no nos atrevemos a llamarle concepto): la “diosa madre”. A partir de la existencia de innumerables ejemplos de figurillas femeninas en la época neolítica, los arqueólogos buscaron una explicación para esta abundancia, y acudieron a una etiqueta: la “diosa madre”. Colocando este rótulo, parece que queda ya explicado un hecho, y la existencia de una antigua diosa neolítica garante de la fecundidad de la tierra, los animales y las personas se incorpora con naturalidad al discurso de la Arqueología. La genealogía del término, sin embargo, está lejos de ser simple.

Esta “diosa madre” universal es una noción creada por un historiador alemán de la religiones hoy casi nunca leído, Albert Dieterich (Dieterich, 1913). Hay que tener en cuenta que él nunca observó la existencia de esta figura en estado puro en los textos o los monumentos, sino que la dedujo a partir de retazos, de diferentes diosas posteriores que

parecían haber derivado de ella. Dieterich descontextualizó ritos y mitos para, con sus fragmentos, reconstruir esa supuesta unidad originaria, deformándolos notoriamente en el proceso.

De hecho, Olof Petersen (Petersen, 1965) ha dedicado un libro específicamente al análisis de la obra de Dieterich, señalando cómo el deseo de hallar ese arquetipo le llevó a observar con una óptica distorsionada las evidencias que iba examinando.

También Peter Ucko (Ucko, 1968), analizando el registro arqueológico de los neolíticos del Egeo y el Próximo Oriente, ha puesto de manifiesto que las figurillas utilizadas en muchos casos como evidencias del culto a esta “diosa madre” podrían interpretarse de otros modos muy diversos, desde juguetes a instrumentos de rituales de iniciación, pero no necesariamente como representaciones de una gran diosa, concebida casi en sentido monoteísta.

Tenemos, por lo tanto, una etiqueta “falsa”, producto de una cierta pereza intelectual, pero también derivada de lo que se suele llamar otras sustancias narrativas de la historiografía prehistórica. Se llama sustancia narrativa (Ankersmit, 1983) a una idea global, que no se corresponde con ningún objeto concreto ni con ningún estado de hecho real, pero que permite comprender la realidad histórica desde un determinado punto de vista. Sería algo así como la perspectiva orteguiana. Para ilustrar su idea, Ankersmit cita los ejemplos de un paisaje, que observamos en su conjunto, o de la psicología de la *Gestalt*, que señala que nuestra percepción de la realidad no se lleva a cabo partiendo de los objetos aislados, sino a través de la captación de conjuntos. Son sustancias narrativas el Renacimiento, la revolución industrial, la polis griega o la revolución neolítica.

Fue precisamente la idea de “revolución neolítica” acuñada por Vere Gordon Childe la que reforzó la idea de la “diosa madre”, a través de la siguiente cadena de razonamientos: en el Neolítico se inicia la producción de alimentos, luego lo que define al Neolítico es la producción de alimentos; los seres humanos del Neolítico no sólo producían alimentos, sino que su preocupación fundamental era la producción de alimentos (afirmación indemostrable). Este se debería a que el “hombre primitivo” en general estaba muy preocupado por la fecundidad de animales y plantas, ya que casi vivía al borde de la subsistencia (afirmación indemostrable). Consecuentemente, la religión neolítica, que sería el reflejo de las ansiedades y preocupaciones de los seres humanos del Neolítico, debió ser una religión centrada en la idea de fecundidad. Y aquí encajaría la “diosa madre”.

Nuestro arqueólogo tomará la idea de un manual, o de sus profesores, y raramente recurrirá a las fuentes de las que manó, sean Dieterich o Frazer. Esta idea sería un *factoide*, un pseudohecho que probablemente nunca existió, pero cuya existencia se considera

evidente por ser parte de las ideas asumidas por la respectiva comunidad científica. En la actualidad, a pesar de todas las críticas, la idea de la existencia de un período prehistórico caracterizado por el culto a las diosas sigue siendo defendida por autores que beben de la obra de Marija Gimbutas (Gimbutas, 1999; ver sin embargo las críticas a esta posición en Eller, 2000).

El problema del lenguaje de la Arqueología, la Historia y más en nuestro caso de la Historia del arte, es la idea de la omnipotencia del método, es decir, creer que existe un sistema de proposiciones y explicaciones que puede dar cuenta exhaustivamente de la realidad, y además que esa realidad es perfectamente accesible porque el número de fuentes que se conservan es suficiente, supuesto discutible que hemos examinado en otro lugar (Bermejo Barrera y Llinares García, 2004).

Como señalábamos en ese trabajo, la capacidad explicativa de la Arqueología puede ser mayor o menor en función del tipo de fenómenos que se estudie (ecológicos, técnicos,...), pero en el caso del mundo de lo simbólico o del arte, esa capacidad de explicación es mucho más limitada, por las razones siguientes.

Cuando un arqueólogo se enfrenta a culturas en las que no existe un registro escrito, en el caso del arte le resultará muy difícil saber prácticamente nada de la percepción estética de la naturaleza o de los cuerpos humanos por parte de los miembros de esas culturas. Para intentar saber algo, deberá guiarse sólo por indicios. Esos indicios podrán basarse en una teoría genérica de la naturaleza y la psicología humanas, que autores como Steve Pinker (Pinker, 2003) intentan volver a reivindicar (con parte de razón) tras el dominio del relativismo cultural, o en la comparación etnográfica, que puede ser muy peligrosa porque se corre el riesgo de descontextualización (Bermejo Barrera, 2003).

En el caso de la experiencia estética hay un problema añadido. El arqueólogo no está en la situación pragmática en la que se creó la obra, desconoce totalmente el lenguaje de los miembros de la cultura en la que esa obra tenía sentido, lo que hace prácticamente imposible explicarla. Pero es que además, por su propia naturaleza, una obra de arte no puede agotarse en una definición, ni por parte de quien la creó ni por parte de sus "críticos" contemporáneos, ni mucho menos por un arqueólogo o historiador que pertenece a un mundo totalmente ajeno al que dio lugar a esa obra.

Ello no quiere decir que se deba renunciar a estudiar el arte a través de la Arqueología o de la propia Historia del arte, sino que debemos ser conscientes de que no somos omniscientes, de modo que el objeto artístico, el autor y la sociedad que lo crearon puedan ser explicados por nuestra parte reduciéndolos a meros objetos, y siendo nosotros el sujeto de conocimiento, con la superioridad que eso conlleva.

El arqueólogo o el historiador no es un sujeto cognoscente abstracto que se limita a describir la realidad humana del pasado. En realidad ejerce simultáneamente tres funciones (Bermejo Barrera, 2004), a saber: describen y explican, pero también deben saber evocar el pasado, utilizando su imaginación, y aquí es donde corren un mayor peligro. Existen dos tipos de imaginación arqueológica: la imaginación constituyente, o el acto por el que, mediante la lectura o el uso de un medio audiovisual o material, se intenta comprender algún aspecto del pasado; y la imaginación reguladora, que establece los límites de lo que se puede imaginar, y que es la que diferencia al arqueólogo o al historiador del novelista histórico. Por último, el historiador también se expresa, como el artista, y las ideas y sentimientos que quiere expresar raramente coinciden con los de las sociedades que estudia.

Estas tres funciones (describir y explicar, evocar y expresarse) se realizan simultáneamente, por lo que a veces no resulta fácil distinguirlas. Pero es necesario ser conscientes de ellas para comprender que nuestro discurso sobre las sociedades y el arte del pasado no puede llegar a ser más que un intento de salir de la jaula de hierro de nuestro lenguaje y de nuestra cultura e intentar, superando los límites del lenguaje (lo que constituye una de las características básicas de la obra de arte) acercarnos a esos otros intentos de superación de unas realidades sociales y lingüísticas diferentes, pensando que quizás podamos encontrarnos en algún punto de esa “desconocida de raíz común”, como definió Kant a la imaginación.

Bibliografía

- Ankersmit, F., 1983, *Narrative Logic*, La Haya, Nitjhof.
- Austin, J.L., 1962, *How to do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press.
- Bachelard, G., 1965, *La poética del espacio*, México, F.C.E.
- Bermejo Barrera, J.C. y Mar Llinares García, 2004, “El sarcófago vacío. Un ensayo sobre los límites del conocimiento arqueológico”, en J.C. Bermejo Barrera, *¿Qué es la Historia Teórica?*, Madrid, Akal.
- Bermejo Barrera, J.C., 2003, “Introducción a la lógica de la comparación en mitología”, *Gallaecia*, 22: 471-486.
- Bermejo Barrera, J.C., 2004, “Un ensayo sobre la historia considerada como poesía”, *Revista de história das ideias*, 25: 533-551.
- Bollnow, O.F., 1969, *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor.
- Castleden, R., 1990, *The Knossos Labyrinth. A new view of the “Palace of Minos”*, Londres, Routledge.
- Conesa, Francisco y Jaime Nubiola, 1999, *Filosofía del lenguaje*, Barcelona, Herder.

- Daniel, G., 1974, *Historia de la arqueología. De los anticuarios a V. Gordon Childe*, Madrid, Alianza (1967).
- Danto, A., 2002, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós.
- Dieterich, A., 1913, *Mutter Erde. Ein Versuch über Volksreligion*, Berlín, Verlag B.G. Teubner.
- Eller, C., 2000, *The Myth of Matriarchal Prehistory*, Boston, Beacon Press.
- Foucault, M., 1981, *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama.
- Gimbutas, Marija, *The Living Goddesses*, Berkeley, University of California Press.
- Husserl, E., 1982, *Investigaciones lógicas. I y II*, Madrid, Alianza.
- Joyce, R. (ed.), 2002, *The Languages of Archaeology*, Oxford, Blackwell.
- Kant, I., 1972, *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Kant, I., 2004, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Layton, R., 1991, *The Anthropology of Art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Moralejo, S., 2004, *Formas elocuentes. Una teoría de la representación*, Madrid, Akal.
- Morphy, H., 1994, "The Anthropology of Art", en Tim Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Londres y Nueva York, Routledge.
- Mügler, Ch., 1963, *Les origines de la science grecque chez Homère*, París, Klincksieck.
- Murray, P., 1989, *Genius: The History of an Idea*, Oxford, Blackwell.
- Ogden, C.K. e I.A. Richards, 1923, *The Meaning of the Meaning*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- Petersen, O., 1965, *Mother Earth. An Analysis of the Mother Earth Concepts According to Albert Dieterich*, Lund, Gleerup.
- Piaget, J., 1975, *El lenguaje y el pensamiento en el niño*, Buenos Aires, Guadalupe.
- Pinker, S., 2003, *La tabla rasa. La negación moderna de la naturaleza humana*, Barcelona, Paidós (Nueva York, 2002).
- Ricoeur, P., 1980, *La metáfora viva*, Madrid, Europa.
- Rorty, R., 1983, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- Sapir, E., 1991, *El lenguaje: introducción al estudio del habla*, Madrid, FCE (1921).
- Schnapp, A., 1993, *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, París, Éditions Carré.
- Schull, P.M., 1968, *Platón y el arte de su tiempo*, Paidós, Buenos Aires.
- Searle, J., 1994, *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra.
- Trigger, B., 1992, *Historia del pensamiento arqueológico*, Barcelona, Crítica (Cambridge, 1989).
- Ucko, P., 1968, *Anthropomorphic Figurines of Predynastic Egypt and Neolithic Crete*, Londres, Royal Anthropological Institute.
- Urban, W.M., 1952, *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*, México, F.C.E. (Londres, 1939).
- Vygotsky, L., 1995, *Pensamiento y lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- West, M., 1999, *The east face of Helikon*, Oxford, Clarendon Press.
- White, H., 1973, *Metahistory. The Historical Imagination in the Nineteenth Century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press.

- Whorf, B.L., 1999, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barcelona, Círculo de Lectores (1956).
- Wittgenstein, L., 1973, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza.
- Wittgenstein, L., 1988, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica.
- Wölfflin, H., 2002, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe (1907).
- Worringer, W., 1953, *Abstracción y naturaleza*, México, F.C.E. (Munich, 1908).