

Del arte oriental al arte griego: de lo conceptual a la apariencia natural y a la narración

COLCIENCIAS TIPO 2. ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

RECIBIDO: ABRIL 1; ACEPTADO: ABRIL, 30 DE 2012

Félix Antonio Varela Realpe
publica@usc.edu.co

Universidad Santiago de Cali

Resumen

El presente documento, basado conceptualmente en Ernst Gombrich, es una aproximación a la transformación que se da entre los siglos VI y V A.C. en la representación de la escultura y la pintura griegas. Siguiendo al autor, se abordan, en un primer momento, dos temas centrales en el acercamiento propuesto: por un lado, la concepción y representación del tiempo y del espacio en el modo conceptual de los pictogramas y esculturas orientales (especialmente las egipcias); por el otro, la concepción y representación del tiempo y del espacio en las imágenes y esculturas griegas de entre los siglos VI y V antes de Cristo. El texto, en un segundo momento, finaliza con un contraste analítico entre ambas formas de concebir y representar tiempo y espacio, y en cómo estas dos dimensiones y sus respectivas transformaciones impulsaron el paso de los modos conceptuales del arte arcaico griego a las formas de apariencias naturales del periodo clásico griego.

Palabras Clave

Escultura; pintura; tiempo; espacio; arte conceptual; narración.

Abstract

This paper, conceptually based on Ernst Gombrich, is an approximation to the transformation that occurs between V and VI centuries BC in the representation of Greek sculpture and painting. Following the author addresses, initially, two central themes in the proposed approach: On the one hand, the conception and representation of time and space in the way of conceptual pictograms and sculptures east (especially Egypt); on the other, the conception and representation of time and space in the images and sculptures of Greek between V and VI centuries B.C. The text, in a second time, ending with a contrast between the two analytical ways of conceiving and representing time and space, and how these two dimensions and their transformations pushed the passage of conceptual modes of archaic Greek art to the natural modes of natural appearance of the Greek classical period.

Keywords

Sculpture; painting; time; space; conceptual art; story

I. INTRODUCCIÓN

Para Ernst Gombrich, historiador vienés del arte clásico, entre los siglos VI y V (periodo clásico) el arte griego sufrió una transformación paulatina que lo desligó en forma y función del arte arcaico griego y del arte oriental. El autor comparte la hipótesis de Emmanuel Loewy quien destaca (...) *la prioridad de los modos conceptuales y su gradual ajuste a las apariencias naturales* (Gombrich, 1998). Es decir, se plantea un proceso de cambio en el arte griego, en menos de 200 años, que dio como resultado en su correspondiente pintura y escultura una metamorfosis sin precedentes no sólo en la historia del arte griego sino también en toda la historia del arte hasta ese momento.

El texto que se presenta a continuación hace un acercamiento de carácter exploratorio a esta mutación. Y para tal fin desarrolla y profundiza dos temas que despliega Ernst Gombrich en el capítulo cuatro (*Reflexiones sobre la revolución griega*) de su libro *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*; por un lado, la concepción y representación del tiempo y del espacio en los modos conceptuales de las imágenes y esculturas orientales, muy en especial las egipcias, y de las cuales las imágenes y pinturas arcaicas griegas dan tributo al presentar algunas de sus características; por el otro, la concepción y representación del tiempo y del espacio en las imágenes y esculturas griegas de apariencias naturales de los siglos VI y V antes de Cristo.

Siguiendo a Gombrich, además de algunos autores que él menciona y cita y también con el apoyo de bibliografía externa, el objetivo hacia el que se apunta en esta reflexión, por lo tanto, consiste en establecer un contraste analítico entre ambas formas de concebir y representar tiempo y espacio, y determinar el proceso y la forma en que estas dos dimensiones de la escultura y la pintura y sus respectivas transformaciones intervienen en, como lo denomina Loewy, *el ajuste gradual* entre los modos conceptuales del arte arcaico griego y los modos de apariencias naturales del periodo clásico griego. Para tal finalidad, se hace indispensable acudir al análisis que lleva a cabo Gombrich (1998) sobre la relación entre arte egipcio y religión, así como a algunas de las ilustraciones de su libro y a documentos visuales y escritos de otros autores: Fleming (1989), Robertson (1987), Bowra (1996) y Capelletti (1987).

II. EL ANTIGUO EGIPTO Y LA RELIGIÓN

Considerada como una de las grandes civilizaciones de la antigüedad, Egipto se ha identificado con la

monumentalidad de sus obras arquitectónicas, sus esculturas y su pintura. La riqueza estética y visual de estas últimas son refrendadas por estudiosos e historiadores del arte. No obstante, para entenderlas o interpretarlas de manera acertada, no se pueden aplicar los mismos principios de interpretación que los griegos aplicaban a las suyas. Igual sucede con los principios específicos de piezas artísticas renacentistas o de la primera mitad del siglo XIX. Su lógica no podría ser aplicada, por lo menos no de una manera bastante certera, a piezas u obras de otros periodos.

Por lo tanto, para entender piezas y obras del antiguo Egipto, tenemos que evitar el error de interpretarlas bajo parámetros o principios distintos a los que le corresponden. Para no caer en esta falta, hemos de acudir a diversos factores que influyeron de una manera u otra en la actividad artística del país del Nilo. En ese sentido, de todos los elementos o factores que componían el tejido de la vida social y cultural de los egipcios, el religioso se erigía como el más importante, en la medida en que permeaba a la mayoría de las instituciones y actividades de la sociedad, así como gran parte de la vida cotidiana.

III. LA MUERTE Y LOS RITUALES

La religión egipcia se caracterizaba por expresarse y concretarse en las diferentes esferas de la vida social de dos formas. La primera de ellas, a través del culto a las divinidades liderado por el faraón. La segunda, en las prácticas funerarias de los mortales.

Con relación a la primera, la religión egipcia no presentaba un cuerpo estructurado y unificado de creencias y actividades culturales como lo es, por ejemplo, el modelo católico. Más bien se presentaba dispersa de una manera muy parecida a los mitos griegos (politeísta), con ciudades que adoraban a un dios como la deidad oficial (henoteísmo), pero que también permitían el culto de quien quisiese a otras divinidades del panteón egipcio. En la historia de Egipto y su religión, solo con Akhenatón (1353/2 a 1338/6 a. C.), conocido como el “faraón hereje”, y quien decidió sustituir el culto al dios Amón y otras divinidades por el culto a la divinidad solar Atón, se presenta un breve lapso en el que de manera oficial el país del Nilo adopta el monoteísmo, rompiendo con los anteriores faraones y creando un cisma con grandes repercusiones en la vida de Egipto. (Fleming, 1989)

En cuanto a las prácticas funerarias y su relación con la vida cotidiana, la concepción del mundo o universo en el

pueblo del Nilo implicaba la experimentación de manera simultánea del plano material que llamamos realidad y de la dimensión no física que conocemos como “Más allá”. El mundo escatológico, se asumía tan real como el nivel físico. Y esto se manifestaba y concretaba en el culto a los muertos, cuya existencia se asumía en ambos ámbitos (Fleming, 1989).

El hecho predominante en la vida egipcia era la muerte; por ello el arte se manifestaba por cajas para las momias, sarcófagos de piedra, máscaras mortuorias, retratos esculpidos, pirámides y tumbas, todo ello en relación con la muerte. Este arte no tenía como finalidad recrear la vista de los vivos, sino abastecer de provisiones para los muertos en su vida de ultratumba (Fleming, 1989, p.8).

IV. EL ARTE EGIPCIO Y LA RELIGIÓN

El arte egipcio estuvo ligado de forma directa con, por un lado, los rituales y cultos a las divinidades mayores, y, por el otro, con las ceremonias a los muertos y sus respectivas prácticas funerarias. En arquitectura, por ejemplo, las pirámides tenían como función no generar placer visual a los habitantes de las ciudades y campos donde se habían construido sino servir de morada eterna a los grandes faraones o a personajes de importancia y hacer sentir su presencia en esta vida a través de la monumentalidad. Encaminadas en la misma dirección, las pinturas o ilustraciones de una u otra manera también servían para hacer presente en nuestro plano de realidad al dueño de la tumba o de la pintura. Las prácticas artísticas (escultura, pintura, y arquitectura) en la medida en que ejercían funciones de orden metafísico no tenían independencia lúdica frente a las prácticas religiosas (Fleming, 1989). Más bien se constituían en actividades cuya finalidad consistía en establecer un punto de unión o contacto entre nuestra dimensión y la de los muertos.

Los efectos de la función religiosa del arte sobre la forma de las piezas arquitectónicas, pictóricas y escultóricas fueron determinantes en gran parte de la producción artística egipcia. Las estatuas y monumentos rígidos, el gigantismo de las principales tumbas, la pintura e ilustraciones se relacionan con la concepción de eternidad circular, un ciclo recurrente en el que pasado, presente y futuro se funden. Todas estas obras se realizaron para existir en esta temporalidad, muy diferente a la nuestra.

Este tiempo y la manera como se le concebía en el mundo egipcio, influyó en la representación del espacio

bidimensional en la pintura y del espacio tridimensional en la escultura. Se trataba de un tiempo circular, en el que todo convive en un presente continuo que no plantea desarrollo, y el cual fue proyectado por los artistas en sus obras. De ahí la falta de dinamismo y la quietud de muchas de las representaciones. Fleming nos ilustra tales características (Figura 1):

La estatua colosal de Ramsés II es ejemplo típico de las imágenes aristocráticas, rígidas e inmutables de los faraones. Con una serenidad que prevalece por sobre todo, esta escultura no sugiere movimiento alguno que altere la calma mayestática. Normas inflexibles dictaban la compostura corporal, con su severa frontalidad, barba estilizada ceremonial y manos sobre las rodillas. Como descendiente directo de Horus, señor de los cielos, Ramsés aparece altivamente como gobernante absoluto y juez de su pueblo (Fleming, 1989, p.7).

Figura 1. Estatua de Ramsés II (Fleming, 1989)



Así mismo en la pintura. Fleming explica cómo el espacio y el cuerpo humano eran representados: no existía el escorzo, la perspectiva y la luz, tal como la conocemos en representaciones pictóricas naturalistas, todos estos aspectos que le dan volumen y crean la ilusión de tridimensionalidad a la imagen (Fleming, 1989, p.8). Por el contrario, el espacio era plano, la diferencia de tamaño que se establecía entre los personajes obedecía a un principio simbólico (a mayor tamaño, más importancia) y no producto del escorzo y de una representación que quisiera establecer relaciones de distancia entre los diferentes elementos que la componen. Otras características que

eliminaban el naturalismo a las representaciones del cuerpo humano, animales u objetos de los egipcios, son enumeradas por William Fleming:

Según las normas convencionales, las cabezas eran siempre dibujadas en perfil, pero los ojos (miles de años antes de Picasso), eran representados de modo frontal. Los torsos son frontales, pero brazo y piernas muestran una cara lateral. A pesar de que las figuras son mostradas desde el lado derecho, tienen dos pies izquierdos, de manera que ambos dedos gordos se dirigen al frente. Si en un paisaje se incluye un estanque o un río, se le muestra desde arriba, pero peces, patos, plantas y árboles en su interior y en sus márgenes, siempre están mostrados de lado (Fleming, 1989, p.8 y 9).

La pintura y la escultura egipcias, al ser concebidas desde una perspectiva religiosa, consolidaron un estilo propio. La apariencia natural fiel a lo representado no fue una obsesión para estos artistas.

V. NATURALISMO Y DISTINCIÓN EN EL ARTE EGIPCIO

No obstante la tendencia a representar espacio y personas de una manera poco natural, se encuentran algunos ejemplos de obras pictóricas o escultóricas en las que la función de representación naturalista de paisajes, plantas e incluso humanos se presenta, aunque no con la finura de perspectiva, escorzo y luz que se da en obras griegas del periodo clásico y no con las mismas intenciones y funciones de estas últimas. Fleming, de forma general, hace una descripción de las representaciones pictográficas, en la que destaca la meticulosidad y la fidelidad al referente:

Los detalles de la naturaleza son tan minuciosos y exactos que los botánicos y zoólogos pueden reconocer cada especie animal y vegetal. El artista egipcio también supo la forma de representar con finura el pelaje y las plumas de animales y pájaros, rompiendo la continuidad de la superficie coloreada con finísimas pinceladas de diversos tonos (Fleming, 1989, p.9).

Dos imágenes que hacen parte de la tumba de Mereruka (Sakara) nos pueden servir como ejemplos de lo expuesto por Fleming (Figuras 2 y 3).

Una es denominada *Los cañaverales del Nilo llenos de vida que procura RA* (Pijoán, 1992, p.8). La otra recibe el nombre de *Gondoleros remando entre los cañaverales* (Pijoán, 1992).

Figura 2. Los cañaverales del Nilo llenos de vida que procura RA (Pijoán, 1992)

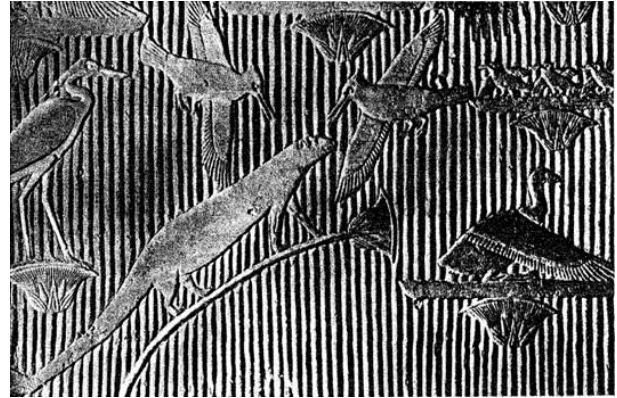


Figura 3. Gondoleros remando (Pijoán, 1992)



Ambas presentan una recreación de fauna con detalles,

los cuales nos permiten distinguir con claridad a la nutria, a los pájaros San Martín, su nido de crías y un ave en el extremo derecho que se asemeja a una garza. Igual podríamos decir de la segunda imagen, en la cual se pueden diferenciar con claridad a la nutria y a los pájaros que se encuentran a su lado. Adicional a los animales descritos, en la parte baja del cuadro que se ha delimitado en la página, se observan los remeros. Siguen el modelo de los estereotipos, la cabeza, ojos y brazos de lado. No obstante hay detalles que no permiten que este esquema sea pobre o simple. Las lanzas, los pliegues del vestuario y la meticulosidad de la canoa que impulsan muestran una representación no natural pero que tampoco se aleja del objeto representado.

En esta misma dirección, de acuerdo con Gombrich (1998), el arte egipcio, aun enmarcado en lo que él mismo denomina modo conceptual, desde antiguo había presentado información visual y recordado campañas y eventos importantes de la historia del país del Nilo y de otras regiones y países. Es decir, había intentado ser fiel al referente como en la tumba de Mereru-ka tratando, por lo menos, de representar de manera natural algunas de sus principales características: “Los registros de una expedición al país de Punt, y de las plantas traídas de Siria por Tutmosis III bastarían para recordarnos esta posibilidad” (Gombrich, 1998).

Según Gombrich, y de acuerdo con lo expuesto hasta ahora, las pinturas egipcias plantean esta situación contradictoria y pueden confundir en su interpretación si partimos de parámetros o principios aplicados al arte griego. “A veces se juzga paradójico el que los artistas egipcios demostraran ser tan agudos observadores de animales y de razas extrañas, en tanto que se contentaban con los estereotipos convencionales de la figura humana ordinaria” (Gombrich, 1998), afirma. Según el mismo autor, para poder leerlas o entenderlas debemos conocer las razones por las cuales los artistas representaban a estas personas de manera esquemática y pictográfica, y como para objetos, animales e incluso seres humanos pertenecientes a otros grupos raciales o naciones se presentaba un acercamiento entre referente y representación.

Una de dichas razones consiste en las convenciones y distinciones establecidas por los pintores egipcios en las imágenes y esculturas que realizaban. En sus representaciones, dice Gombrich (1998), diferenciaban “(...) entre un moreno oscuro para las pieles de hombres y un amarillo claro para las de mujer”. Las convenciones

establecidas en tal contexto egipcio no tenían presente “(...) la tonalidad real de la carne de la persona representaba”. Es decir, el referente y la representación se alejan, aunque mantienen vínculos que no permiten que la distinción desligue totalmente uno del otro. Al egipcio le interesaba, más que aproximarse en fidelidad gráfica de lo representado, establecer distinciones. Refiriéndose a la paradoja ya mencionada entre representación aguda del entorno e ilustración esquemática del cuerpo humano egipcio, Gombrich (1998) argumenta: “El egipcio aguzó los ojos para distinguir los perfiles de nubios e hititas, sabía caracterizar peces y flores, pero no tenía razón alguna para observar lo que nadie le pedía que comunicara”.

¿Cuál fue la razón o razones para que la agudeza de la observación del egipcio se centrara en los rasgos distintivos de otros pueblos, y de flora y fauna, y no en él mismo? ¿Habría cumplido algún papel el Estado teocrático?, ¿el etnocentrismo de todo pueblo o nación y más si es victorioso y expansionista como el egipcio? Gombrich sólo hace una descripción del principio de distinción que opera en la forma como los artistas del país del Nilo se representaban a sí mismos, a animales y a personas de otras latitudes. No profundiza en las causas últimas.

VI. EL ARTE GRIEGO

Para Ernst Gombrich (1998), aun aquellos que comparten la repugnancia de Platón por la apariencia, por la ilusión, “(...) incluso ellos reconocerían que en toda la historia del arte se encuentran pocos espectáculos más apasionantes que el gran despertar de la cultura y las pinturas griegas entre el siglo VI y los años de juventud de Platón, hacia el fin del siglo V”. Algunos autores han denominado a este despertar como el “milagro griego”, acentuando con este calificativo las dimensiones del cambio que vivió el arte griego. ¿Cuál fue la transformación que sufrió la pintura y la escultura durante este periodo? Para poder responder a esta pregunta es indispensable establecer un punto de comparación, y éste no es otro que el arte arcaico griego, el cual tenía, hasta antes del siglo VI, ciertas similitudes con el arte oriental, cuyo representante principal fue la pintura y la escultura egipcia.

Una muestra de estas relaciones se puede apreciar en uno de los ejemplos que plantea Martin Robertson en el libro de su autoría “El arte griego”. Refiriéndose al arte geométrico de la tradición artística griega, Robertson hace una descripción de un vaso funerario que presenta una

altura de 1.55 m. (mediados del siglo VIII antes de Cristo ilustración 4). En él se puede observar “(...) el sistema clásico de decoración geométrica abstracta”. El autor detalla zonas negras y franjas alternas de diseños geométricos muy bien definidos en el cuerpo de la pieza; en su cuello se observan,

(...) dos franjas de animales que se repiten (el siervo que pasta y la cabra que descansa), y encima del punto más ancho del cuerpo, entre las asas, una escena de acción humana. La imagen muestra un cuerpo sobre un féretro con los dolientes alrededor (Robertson, 1989, p.19).

Figura 4. Vaso funerario (Robertson, 1987)



Robertson (1989) analiza el vaso y considera que se encuentra determinado por dos principios de los cuales uno nos interesa por tener relación con el arte oriental y egipcio: “(...) es básicamente conceptual, como el dibujo de los niños. El artista plasma menos lo que ve que lo que sabe que está ahí”.

El griego de este periodo no pretende hacer una representación naturalista del evento funerario. Le interesa la situación, no tanto representarla fielmente. De ahí las figuras de los hombres alrededor del féretro y de quienes lo cargan. Son estereotipos o esquemas muy diferentes a los humanos reales. Su modo es conceptual, pues ilustra ideas o conceptos de la situación sin importar la relación de semejanza entre el referente y lo representado. De cierta manera, al no presentar escorzo, con las figuras de frente y sin un fondo que sugiriera profundidad, esta imagen en forma se acerca bastante a los pictogramas egipcios.

Robertson (1989) considera al arte geométrico, como el

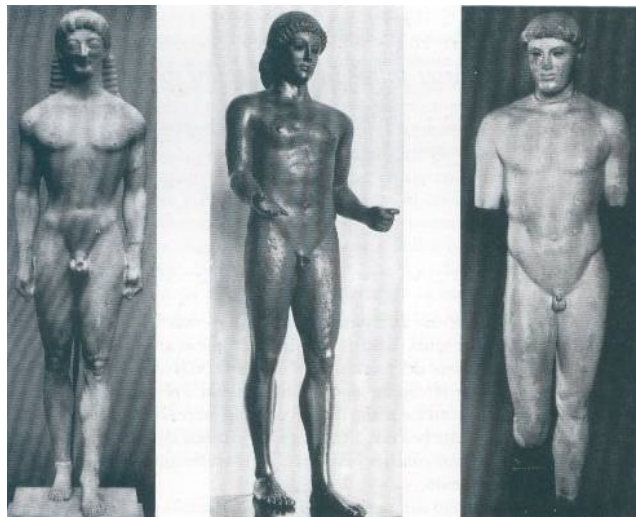
que acabamos de describir, el primer eslabón de una serie de modos artísticos que se presentaron en Grecia. La cadena se inicia con este modelo, y considera que “(...) a partir de este momento se produce un desarrollo ininterrumpido que dará lugar al arte arcaico, al arte clásico y al arte helenístico”.

Desde esta óptica, el calificativo del “milagro griego”, por lo tanto, no condensa ni explica el porqué se da este fenómeno. El haberlo asemejado durante mucho tiempo con el cuento de la “bella durmiente” (Gombrich, 1998) más que aclarar generó más confusión y creó un halo mítico y romántico en torno a la cultura griega. Con la secuencia que Robertson formula se pone de manifiesto un proceso coherente que se inicia desde los mismos albores de la civilización griega.

En la escultura encontramos ejemplos que nos ilustran tal transformación. Gombrich es el encargado, desde ejemplos concretos en escultura y pintura, de explicar ese proceso evolutivo cuya característica más sobresaliente es el paso paulatino de lo estático a lo dinámico. Para tal fin utiliza los Apolos o Kouroi, figuras escultóricas que analiza y contrasta en tres momentos diferentes: el siglo VI (Apolo de Tenea), hacia el 500 (Apolo de Piombino) y el 480 (el joven de Critias).

La escultura del Apolo (Figura 5) de Tenea es frontal, con una “sonrisa de máscara” (Gombrich, 1998), los brazos y manos a los lados y hacia abajo. En términos generales la sensación que crea en el espectador es de quietud y rigidez. No obstante, su pie derecho se encuentra levemente adelantado. Es el único rastro de movilidad.

Figura 5. Esculturas de Apolo (Gombrich, 1998)



El Apolo de Piombino (Figura 5) suaviza los rasgos del rostro y extiende hacia delante los brazos. Igual que en el Apolo de Tenea, su pie derecho se encuentra adelantado. El proceso se completa con el joven de Critias. Aparte de las características de dinamismo mencionadas en las dos esculturas anteriores, en esta el Apolo gira un poco. La representación naturalista se concreta en dos aspectos: aparente movilidad y acercamiento entre el referente y lo representado, es decir, entre la figura y la persona.

Esta transformación secuencial, argumenta Gombrich, parece en exceso nítida, como si la interpretación que hacemos de las esculturas y su cambio gradual estuviera, aunque no lo dice en tales términos, parcializada. Refiriéndose a esto, dice el autor vienés (1998) dice “(...) si nuestra lectura de la historia del arte griego la presenta con algún exceso de nitidez ordenada, las líneas esenciales de aquel asombroso desarrollo se han establecido más allá de toda duda”.

En la pintura griega también se percibe este proceso, y en él interviene lo que Gombrich plantea como esquema y corrección, es decir, la capacidad de los artistas griegos para hacer correcciones a las figuras esquemáticas de tal forma que éstas de manera gradual adquieran apariencia natural y dinamismo visual. El autor en mención ilustra dicho proceso a partir de dos dibujos del siglo VI y V, y una pintura mural Pompeyana del siglo I en los que de una manera u otra se intenta relatar el momento en el que París se encuentra en el monte Ida y es abordado por las diosas Atenea, Hera y Afrodita para que juzgue cuál de ellas es más hermosa. Recordemos que lo ocurrido en este juicio es lo que desencadena el rapto de Helena y, como consecuencia de esto, la guerra entre griegos y troyanos.

El primer dibujo se plasmó en el vaso pónico del siglo VI, cuya representación muestra a Hermes guiando a las tres gracias (Figura 6).

Figura 6. Vaso pónico del siglo VI (Gombrich, 1998)



Las figuras son esquemáticas, casi como caricaturas, desproporcionadas en las diferentes partes del cuerpo (nariz, brazos, piernas) y sobre un fondo plano negro. Al respecto, Gombrich (1998) dice: “No sabemos si su público encontró la versión muy convincente, pero de no ser así, tanto mayor incentivo para probar otra vez, para corregir la fórmula, y para aproximarla más a una narración plausible”.

El segundo dibujo se representa en la copa de Berlín “(...) procedente de Hierón y Macrón”. En él se pueden observar los avances parciales de lo esquemático a lo figurativo, de las “correcciones” hechas por el artista (Figura 7).

Figura 7. Copa de Berlín (Gombrich, 1998)



Ahora podemos ver mucho mejor cómo estaban las cosas cuando el dios saludó al príncipe pastor, cómo Atenea le hacía una seña con la mano, cómo Hera guardaba una digna reserva ajustada a su carácter, y cómo Afrodita, rodeada y adornada por Cupidos alados, tenía la victoria asegurada (Gombrich, 1998, p. 111).

Sin embargo, como el mismo Gombrich (1998) afirma más adelante: “Pero incluso este relato todavía es “conceptual”, orientado hacia aquella casi pictográfica claridad de forma que el arte griego heredó de Egipto, donde servía a fines tan distintos”.

Las figuras de este dibujo tienen más “realismo”, son más convincentes. Se aprecian detalles con más precisión que en el anterior como el vestuario, los objetos que portan y las proporciones de los cuerpos. No obstante, como lo dice Gombrich (1998) las figuras son pictográficas: “El pastor con sus cabras es más un hermoso pictograma que una evocación visual del monte Ida en aquel decisivo momento (...)”. Además, siguiendo el mismo estilo de dibujo que el primero, no existe perspectiva o profundidad, todos los personajes están a una misma distancia y el fondo es plano.

La tercera representación (Figura 8) no es un dibujo en vasija. Se trata de un mural pompeyano del siglo primero después de Cristo. Aunque un poco alejada del periodo que estamos analizando, según Gombrich (1998), esta ilustración nos puede ayudar a describir lo sucedido en la pintura griega de los siglos VI y V. En él se vislumbra algo bastante diferente a los dos ejemplos anteriores. En primer lugar, el fondo presenta perspectiva y escorzo. En primer término se observan tres animales que pastan, a cierta distancia -y decimos “cierta distancia” porque se siente entre los animales y una figura humana un trayecto- se encuentra París, descansando plácidamente, sentado y ajeno al juicio que debe presidir y a la “tormenta” que se avecina por su decisión. A su lado se ven lo que parecerían dos columnas y un árbol.

Figura 8. Mural pompeyano Siglo I D.C (Gombrich, 1998)



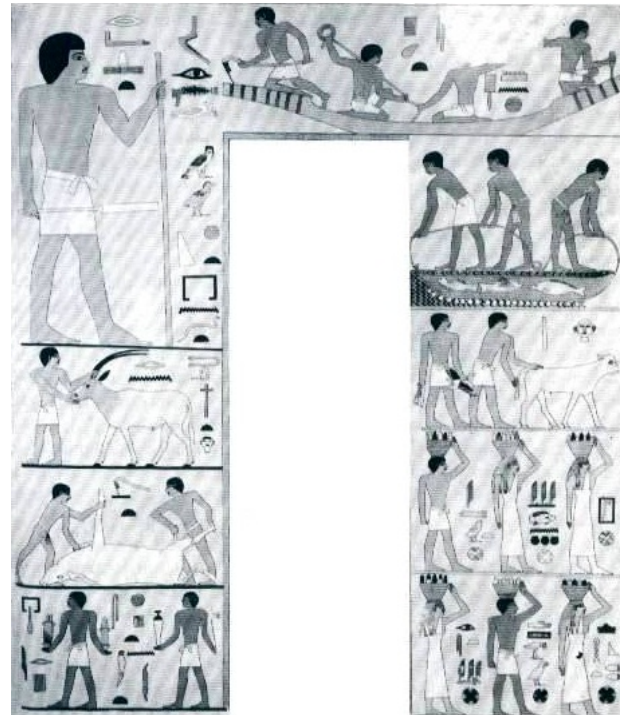
Aun con defectos y daños por el paso del tiempo, el mural pompeyano logra convencer a los espectadores. La representación, en este caso, se desliga de lo conceptual y pictográfico, y pasa a intentar igualar. Todos los elementos de una representación natural se conjugan aquí: perspectiva, escorzo, manejo de la luz, detalles de los objetos, entre otros. El salto del modo conceptual al modo natural se ha dado. De acuerdo con Gombrich (1998), ¿cuáles serían las razones o causas para este salto, para este paso gradual del modo conceptual a la apariencia natural y convincente?

VII. EL ESPACIO Y EL TIEMPO EGIPCIOS

Hasta el momento hemos hecho una alusión al modelo de representación conceptual oriental en pintura y escultura, muy en especial el egipcio, y al modelo de representación griego y su evolución entre los siglos VI y V antes de Cristo. Para efectos del análisis propuesto, el cual consiste en llevar a cabo un contraste entre ambas formas de representar tiempo y espacio y los efectos de la transformación de estas dos dimensiones en el cambio de los modos conceptuales a los modelos de apariencia natural en el arte griego, profundizaremos en el tiempo -espacio egipcio (oriental), por un lado, y en el tiempo -espacio griego del periodo que va de los siglos VI y V. En dónde se encuentran y en dónde se diferencian. Para tal fin, acudiremos a Gombrich y dos ejemplos que él propone.

El primero de ellos es una pintura mural de Ra-hotep, elaborada hacia el 2600 antes de Cristo (Figura 9).

Figura 9. Mural en la tumba de Ra-hotep (Gombrich, 1998)



Con cierta cercanía a los comics y su distribución de las acciones en viñetas, alcanzamos a distinguir varias acciones que lleva a cabo el personaje principal que ha sido dibujado. Este último aparece, en una viñeta en forma de L invertida en la parte superior izquierda, con dimensiones más grandes que las otras personas y con un tipo de piel más clara.

Dentro de la misma viñeta se ven cuatro egipcios, de dimensión más pequeña y con piel más oscura, en una canoa realizando actividades cotidianas. El resto de las viñetas son más bien uniformes, y en algunas de ellas se observan pictogramas en las que personajes claros (se asume que es el mismo que es representado de escala mayor) y personajes de piel más oscura realizan actividades cotidianas y diarias como ordeñar, pescar y sembrar. En todas aparecen jeroglíficos.

Como se planteó, ciertas imágenes o esculturas no pueden ser “leídas” desde parámetros o principios para los cuales no fueron realizadas. Gombrich, antes de pasar a hacer el análisis de esta pintura, considera que la lectura del arte egipcio no debe estar determinada desde la misma concepción que se interpreta el arte griego clásico.

Mientras demos por sentado que las imágenes significan en Egipto aproximadamente lo mismo que significan en el mundo posgriego, no podremos considerarlas más bien pueriles e ingenuas. Los observadores del siglo XIX cayeron frecuentemente en este error. Describían los relieves y pinturas de las tumbas egipcias como “escenas de la vida cotidiana” de los egipcios (Gombrich, 1998, p.104).

En ese sentido, la imagen de Ra hotep debe ser interpretada de otra manera. Para ello Gombrich (1998) se apoya en la señora Groenewegen-Frankfort, en su texto *Arrest and Movement*. La autora considera que la lectura de las pinturas egipcias en términos de imágenes de la vida cotidiana “(...) resulta de nuestro adiestramiento griego. Estamos acostumbrados a mirar todas las imágenes como si fueran fotografías e ilustraciones, y a interpretarlas como reflejo de una realidad efectiva o imaginaria”. Es decir, tratamos de establecer una relación directa entre el referente y lo representado y no aplicamos, como ya lo hemos mencionado antes, la lógica de distinción que operaba en el egipcio. Recordemos, al egipcio le interesaba establecer distinciones, y bajo los parámetros que operan para la representación natural tal proceso de diferenciación queda por fuera. Veamos lo que Gombrich (1998) dice, siguiendo la argumentación de la señora Groenewegen-Frankfort: *Donde creemos ver una pintura del dueño de la tumba visitando a los campesinos de su finca, el egipcio puede ser que viera dos diagramas distintos: el del muerto y el de las labores rurales.*

Distingue, pero, ¿sólo llega hasta ahí?, ¿la distinción se queda en el plano espacial? Continuando con la cita anterior, Gombrich dice: “Difícilmente registrarían una realidad pasada; dan cuerpo a una poderosa presencia, la del muerto “vigilando” el trabajo de su finca”. Aquí

debemos tener presente tres elementos: a) las imágenes y el espacio que en ellas se maneja y concreta, como las labores cotidianas, b) la temporalidad, y c) el muerto vigilando tales labores.

Más adelante Gombrich (1998) expone otros dos ejemplos. El primero de ellos (Figura 10), es considerado “(...) la más antigua representación de un pintor en su trabajo (...)”, plasmada en una cámara funeraria egipcia del antiguo Imperio. Se trata de un personaje denominado Mereru-ka que aparece sentado, pintando las tres estaciones del año egipcio (inundación, florecimiento y árida). La segunda es descrita por Gombrich (1998) de la siguiente manera: “(...) se ha señalado que en otro lugar, en el ciclo de un templo, esos mismos jeroglíficos de las estaciones, van acompañados de las ocupaciones típicas del año, tales como la siembra y la cosecha”.

Figura 10. Mereru-ka pintando las estaciones (Gombrich, 1998)



Se puede, con cierta precaución y utilizando como soporte conceptual algunos de los planteamientos de Gombrich, establecer algunas relaciones de orden espacial entre estas tres representaciones. Tenemos dos imágenes, la otra ha sido descrita. En primer lugar, la espacialidad construida en ellas. Por ejemplo en la primera imagen (el hombre yendo a la finca de su propiedad), la contigüidad entre las viñetas no plantearía una relación de causa efecto como en los comics tradicionales, en los cuales se puede hacer una lectura de izquierda a derecha, tal y como desciframos el lenguaje escrito. Muy probablemente para el egipcio, más que el orden, lo que importaba era los “conceptos” o “ideas” que cada una de las viñetas

contenía y su yuxtaposición con las restantes. Es decir, se instaura una simultaneidad de acciones y personajes en la que todas y todos conviven. Aunque de una manera no tan clara como en el primer caso, la tumba de Mereru-ka también obedece al mismo principio. El pintor aparece de un tamaño mucho mayor a los otros personajes quienes también están ubicados en viñetas. No se puede establecer un orden lineal entre ellas. De ahí que, según la señora Groenewegen-Frankfort, citada por Gombrich, respecto a las llamadas “escenas de la vida cotidiana”:

Tenemos que “leerlas”: la cosecha implica el arar, el sembrar y el segar; el cuidado del ganado implica el vadear y el ordeñar (...) la sucesión de las escenas es puramente conceptual, no narrativa, y los textos que acompañan a la escena no tienen ningún carácter dramático (Gombrich, 1998, p.106).

En cuanto a la temporalidad, esta se encuentra necesariamente relacionada con la espacialidad que se acaba de describir. ¿Cuáles son las características de las representaciones?: la recurrencia, la simultaneidad de personajes, objetos y animales. De acuerdo con Gombrich, las estaciones del año egipcio y las actividades cotidianas diarias, estas últimas también cíclicas como las primeras y determinadas por ellas, quedarían plasmadas en la tumba, serían “atrapadas”. Es decir, el ciclo y las imágenes no obedecerían a nuestra concepción lineal del tiempo y a la apariencia natural. Se repetirían eternamente en un presente continuo. De ahí la inextricable relación entre uno y otro.

Gombrich (1998, p.106) cita a Groenewegen-Frankfort, quien concluye: (...) *la transcripción de un acontecimiento típico e intemporal significa a la vez una presencia intemporal y una fuente de dicha para el muerto*. Y más adelante afirma:

El talento del escultor habría anticipado y perpetuado el recurrente ciclo temporal, y el muerto podía pues contemplarlo para siempre en aquella presencia intemporal de la que habla Groenewegen-Frankfort. (...) Las imágenes representarían lo que fue y lo que siempre será y lo representarán todo a la vez de modo que el tiempo se detendría en la simultaneidad de un inalterable ahora (Gombrich, 1998, p.106).

Y aquí entra el último punto de los tres elementos que planteamos y relacionamos arriba: el muerto vigilando las labores cotidianas. Al transmitirse el tiempo a la tumba, al fijar ese inalterable ahora, el muerto, quien también haría parte de dicha temporalidad, estaría presente y vigilante del ciclo correspondiente a las estaciones del año y a las labores cotidianas representadas. Como afirma Gombrich (1998): “Si podía así ‘vigilar’ el regreso del año una y otra

vez, quedaba par él aniquilado el paso del tiempo, el devorador de todo”

Y más adelante concluye:

Sus imágenes (las del egipcio) tejen un conjuro para dominar la eternidad. No es, ni que decir tiene, nuestra idea de la eternidad, que se extiende infinitamente hacia atrás y hacia delante, sino la antigua concepción del tiempo recurrente que una tradición posterior encarnó en el famoso “jeroglífico” de la serpiente que se muerde la cola (Gombrich, 1998, p. 106).

En una sociedad teocrática, en donde todos los aspectos de la vida estaban mediados por la religión, el arte egipcio no podía escapar a esta influencia. Sus dos dimensiones, espacio y tiempo, por lo tanto, también obedecían a la misma lógica. El arte arcaico griego, aunque con ciertas características propias, presentaba algunos puntos de encuentro con el egipcio. No obstante, a diferencia de éste, cuyas características perduraron hasta la dinastía de los Ptolomeos, ya como lo ha planteado Martín Robertson, al cabo de un tiempo el arte arcaico griego inició un proceso de cambio y transformación que lo impulsó a una nueva forma y temporalidad. Gombrich explora algunas de las razones para que se presentara tal cambio.

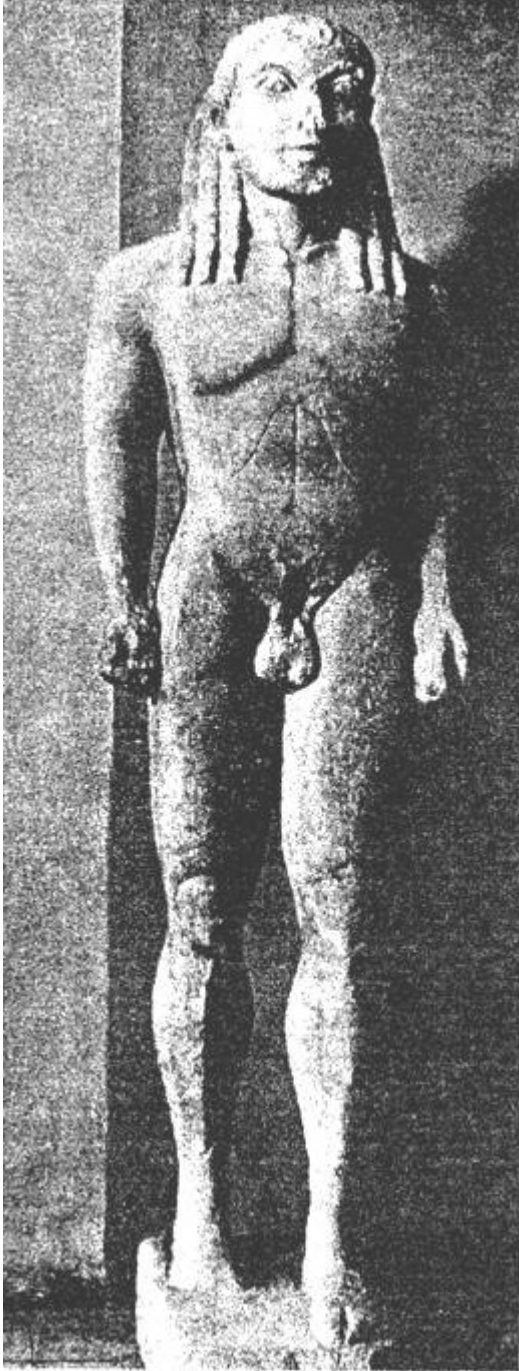
VIII. EL INSTRUMENTAL MENTAL DE LOS GRIEGOS

En algunos aspectos el arte griego arcaico, como ya lo hemos podido ver con el análisis que hace Robertson del arte geométrico, se asemeja al arte egipcio. En una escultura hecha aproximadamente en el 580 antes de Cristo, (Atleta divinizado, de Polymedes de Argos) podemos ver algunas características que ya hemos observado en esculturas egipcias (Figura 11): los brazos a los lados, rígidos, con una cara que parece más una máscara (inexpresiva), y el pie derecho levemente adelantado.

Gombrich también hace alusión a estas características de la escultura arcaica griega con el Milón descrito por Filostrato en “Vida de Apolonio”, texto escrito en el siglo III de nuestra era que de alguna forma captaba cierta “impaciencia” en los griegos de la antigüedad arcaica ante una estatua con características de formas orientales:

La gente de Olimpia creía que aquellos rasgos mostraban que Milón había sido tan inflexible que no había modo de convencerle de que se moviera de donde estaba; y ese es el sentido de los dedos juntos (...) y porque parece que no hay modo de separarlos (...) por mucho que uno se esfuerce (...) (Gombrich, 1998, p.113).

Figura 11. Atleta divinizado (Pijoán, 1992)



En la anterior descripción hecha por Filostrato, se intuye el deseo por parte de los griegos de que la escultura en general no sea tan rígida. Pareciera que hubiera por parte de los observadores una pretensión de que el Milón adquiriera movilidad, como si tanta quietud “incomodara”. Y esta “molestia” tiene sus orígenes en los principios y parámetros desde donde los griegos interpretaban el arte oriental. He ahí la paradoja. Herederos del arte oriental, después lo leyeron con otros ojos. Refiriéndose al

“vocabulario” (influencias) aportado por los artistas orientales al arte griego, Gombrich dice:

Nadie pone en duda que los arqueólogos están en lo cierto cuando ven el punto de partida de aquel vocabulario en el arte del antiguo oriente; pero ¿no pueden los griegos haberlo modificado y adaptado precisamente porque lo usaban para un fin distinto? En otras palabras, se enfrentaban con él provistos de otro instrumental mental, y por consiguiente lo veían con ojos distintos (Gombrich, 1998, 114).

El instrumental mental de los griegos sufrió una transformación en la que el elemento ritualista y trascendental propio del arte egipcio desapareció para darle paso al placer que podía causar la figura o dibujo, y a la narración. Como afirma Gombrich, a los egipcios les interesaba el “qué”, es decir, el contenido, concepto u ideas. A los griegos del siglo VI y V, además del “qué”, les importaba el “cómo”, la posición de las diferentes partes de la escultura y la organización de los diversos elementos que componen las imágenes con la finalidad de “contar” un acontecimiento.

IX. EL “QUÉ” Y EL “CÓMO” EN LOS GRIEGOS

¿Cuáles fueron las razones para que los griegos del siglo VI y V llegaran a este punto en el arte, creando una clara diferencia con las formas expresivas de oriente y Egipto? Gombrich, con sumo cuidado, plantea algunas posibles causas o hipótesis acerca del fenómeno en mención.

En primer lugar, la libertad de los artistas griegos para ilustrar los acontecimientos. Este mismo autor nos remite a una anécdota de nuestra época en la que una niña en navidad se encontraba preocupada por la cantidad de estilos y formas de las ilustraciones que daban cuenta del nacimiento de Jesús. “¿Cómo decidir cuál era la representación “correcta” del Nacimiento?” (Gombrich, 1998). Los artistas griegos de los siglos VI y V también tuvieron que luchar contra el mismo problema. Ya vimos el proceso en el que se observan los cambios que van del vaso Póntico, pasan por el de Busiris y terminan con la representación naturalista del muro pompeyano del siglo I de nuestra era. Para obtener este resultado final el artista debía tener cierta flexibilidad en cuanto a cómo era el personaje de París y el espacio en el que se encontraba. ¿Acaso el artista oriental tenía tal libertad? Gombrich (1998) no lo afirma categóricamente pero plantea la respuesta: (...) *esta libertad no parece haberse dado en el antiguo oriente.*

La segunda posible causa se encuentra en la interacción

entre el carácter de la narración griega y la representación del cuerpo humano y el espacio tridimensional. En un coloquio llevado a cabo en Chicago (Gombrich no especifica el año pero asumimos que es en una fecha cercana a la publicación del texto que hemos tomado como base, “Reflexiones sobre la revolución griega”, hacia el año 1959), se sostuvo una hipótesis con relación a la no narratividad del arte egipcio y pregregio: la limitación narrativa tiene como causa la limitación de los medios expresivos.

Uno de los especialistas en arte griego, y participante del coloquio, el profesor Hanfmann, como dice Gombrich (1998), resume sucintamente la opinión predominante: “Cuando los escultores y pintores clásicos descubrieron un método convincente para representar el cuerpo humano pusieron en marcha una reacción en cadena que transformó el carácter de la narración griega”. Desde esta postura, Hanfmann estaría estableciendo una determinación que iría del desarrollo expresivo de las artes figurativas o visuales como la escultura y la pintura hacia la literatura.

Sin embargo, Gombrich no está de acuerdo con esta afirmación. La invierte y antepone el carácter de la narración sobre los medios y técnicas de orden visual. Como aquellos influyeron sobre estos últimos, “(...) como pusieron en marcha una reacción en cadena que transformó (...)” (Gombrich, 1998) no sólo la representación del cuerpo humano sino también la representación espacial. Para soportar esta inversión explica, como ya lo habíamos planteado con anterioridad, el carácter temporal de la narración griega desde Homero. Y ese carácter temporal se expresa en el “cómo”, adverbio que denota desarrollo, acción y dinamismo.

Ahora bien, como lo explica el propio Gombrich (1998), epopeyas como el Gilgamesh o el Antiguo Testamento “(...) no carecen de escenas vívidas” que planteen dinamismo o acción. Por ejemplo, en el Enuma Elis, la narración del origen del universo implica necesariamente el “qué” y el “cómo”, al contarnos:

(...) el inicio del universo como un caos acuoso en el cual se entremezclan tres elementos: las aguas de los ríos (Apsu), las de los mares (Ti'amat), y las de las nubes (Mummu). En ese momento originario no había aún cielo o tierra firme; no había aun hombres ni seres vivientes ni siquiera dioses. Pero del caos acuoso surgieron todos ellos (Capelletti, 1987, p. 23).

Este no es el original, es un resumen que hace el profesor Capelletti. Nos plantea, así sea de manera

embrionaria acción, secuencialidad temporal en la medida en que primero viene una acción y luego la siguiente, y así sucesivamente. Igual podríamos argumentar respecto al Nuevo Testamento. Sin embargo, estos “cómo” son demasiados generales, incluso cuando en las narraciones aparecen personajes importantes.

¿Dónde está la diferencia entre la narración oriental y la narración homérica? En la forma como se narra. Homero deja las generalidades y entra en detalles. Tiene libertad para recrear escenas que no ha vivido y personajes que no ha conocido. Estos no son simples esquemas como en el *Enuma Elis* y en el Nuevo Testamento o, si hacemos la extrapolación hacia la pintura, en los pictogramas egipcios. Los identificamos claramente y los asumimos como individuos independientes. Sufren, ríen, tienen pasiones y conocemos hasta sus secretos más íntimos. C.M Bowra, en su “Historia de la literatura griega”, refiriéndose a dos grandes temas de “La Ilíada”, Aquiles y Troya, dice:

(...) se desarrollan en un mundo de hombres y mujeres de carne y hueso. La tradición ha podido proporcionar a Homero los nombres y los rasgos principales de sus figuras, y es posible que a ella deba los epítetos que las denominan: “Agamenón, rey de los hombres”, “Helena de los brazos blancos”, “Priamo el de la lanza de fresno”, “Néstor domador de caballos”. Pero, así como de aquel “Aquiles de pies ligeros” hizo un héroe trágico, así Homero transforma las criaturas de la saga en seres vivientes (Bowra, 1996, p.19).

Para finalizar este apartado dedicado al arte griego, es importante terminar con un ejemplo planteado por Gombrich en el que los diferentes elementos que hemos analizado a la luz de este autor se conjugan. Se trata de *Victoria de Alejandro sobre Darío*, mosaico pompeyano hacia el 100 antes de Cristo. Aunque con ciertas imperfecciones por el paso de los años, se observa en esta obra una representación con tendencia al naturalismo: los diferentes componentes que hacen parte de ella se pueden diferenciar claramente: A la izquierda Alejandro (quien aparece parcialmente), hacia el centro derecha Darío en un carruaje, y hacia el centro y a la extrema derecha, caballos y jinetes. Veamos el análisis que hace Gombrich:

La actitud desesperada del rey derrotado puede derivar en último término en aquellos símbolos de entrega indefensa que conocemos por las crónicas del antiguo Oriente, pero en el contexto de la representación de un testigo ocular adquiere un nuevo sentido: nos obliga a mirar la escena la matanza no sólo a través de los ojos de los vencedores, sino también a través de los del hombre que huye (Gombrich, 1998, p.103).

Hay dos aspectos de la pintura que podemos comentar. En primer lugar, la representación naturalista de personajes, animales y objetos que incluye escorzo y luz. Todos estos elementos tienen dimensiones reales. Los identificamos claramente. Segundo, los dos principales personajes que se enfrentan: Darío, a la derecha, y Alejandro, a la izquierda. También son perfectamente distinguibles. El espectador está viendo un enfrentamiento entre hombres, la angustia de los persas y en especial de su rey Darío, el fragor de la lucha. Hasta se encuentran detalles como el reflejo del hombre, caído en medio del combate, en su reluciente escudo. Vemos vencedores y vencidos, no la representación simbólica de un rey colosal que aplasta a *pigmeos* enemigos como se da en las ilustraciones egipcias. Aquí, en esta representación, vemos el drama, los personajes individuales con pasiones humanas, de una manera semejante a las narraciones de Homero en la *Iliada*.

Percibimos cómo mira atrás, angustiado, hacia el joven Alejandro, que acaba de atravesar con su lanza un noble persa: el pánico se ha apoderado del ejército persa, los guerreros han caído, los caballos se encabritan. El andaz escorzo de las figuras de primer término, el persa caído cuya cara se refleja en su escudo, todo nos absorbe e introduce en la escena (Gombrich, 1998, p.117).

Figura 12. Victoria de Alejandro sobre Darío (Gombrich, 1998)



De acuerdo con Gombrich (1998), en la escultura y la pintura griegas de los siglos VI y V, la libertad en la representación literaria y visual y las estrategias narrativas homéricas (narrador omnisciente, personajes definidos e individuales, y ubicación espacial definida, entre otros) impulsaron a los artistas a explorar características espaciales y temporales diferentes a las observadas en el arte egipcio. El arte griego pasó de esquemas conceptuales predominantes en la era arcaica a formas narrativas (secuencialidad temporal y realismo pictórico) en el periodo clásico (Figura 13).

Figura 13. La derrota de Darío (Gombrich, 1998)



X. ESTÁTICA - DINAMISMO

En el arte egipcio encontramos desde las primeras dinastías hasta entrada la edad helénica y el Imperio Romano, una continuidad en la concepción del tiempo y espacio. El recurrente ciclo temporal siguió operando, y los egipcios permanecieron en “(...) la simultaneidad de un inalterable ahora” (Gombrich, 1998). De igual forma, el espacio, al estar relacionado con el tiempo, también permaneció estable: símbolos y conceptos que se yuxtaponen y los cuales deben ser leídos en simultaneidad. Es decir, la función del arte egipcio, evitar la muerte, no se transformó, de tal manera que su forma tampoco lo hizo. Se quedó en el “qué”, en un eterno presente ¿Fue acaso la estructura social, basada en una combinación entre política y religión, la que evitó la exploración de otras formas de representar el espacio y el tiempo?

¿Por qué en Grecia el proceso descrito por Loewy del ajuste gradual de los modos conceptuales a las apariencias naturales si se presenta, ajuste en el que se encuentra involucrada una transformación en la forma de concebir y representar el tiempo y el espacio secuencialmente? Ya hemos intentado esbozar algunas hipótesis, basados en Gombrich y apoyados en otros autores: la narratividad, los personajes y su clara identificación, y la libertad del artista griego para recrear el “qué” y el “cómo” en literatura y las artes visuales. ¿Acaso el tipo de sociedad griega influyó en la concepción del tiempo y el espacio que se impuso en el periodo clásico?

Ambas preguntas implicarían un análisis más profundo. De momento realizamos este modesto acercamiento siendo conscientes de la gran complejidad que los dos interrogantes tienen para la historia del arte.

XI. REFERENCIAS

- Bowra, C. M. (1996). *Historia de la literatura griega*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica
- Cappelletti, A. J. (1987). *Mitología y filosofía: Los presocráticos*. Bogotá: Cincel
- Fleming, W. (1989). *Arte, música e ideas*. México DF, México: McGraw-Hill
- Gombrich, E. J. (1998). *Arte e ilusión: estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, España: Debate
- Groenewegen-Frankfort, H.A. (1987). *Arrest and movement: an essay on space and time in the representational art of the ancient near east* [reimpresión]. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Pijoán, J. (1992). *Historia general del arte, tomo III. Arte egipcio*. Madrid, España: Espasa Calpe
- Robertson, M. (1987). *El arte griego*. Madrid, España: Alianza Editorial

XII. CURRÍCULO

Félix Antonio Varela Realpe. Comunicador Social-Periodista. Especialista en Comunicación y Cultura. Actualmente cursa Maestría en Filosofía en la Universidad del Valle. Es docente investigador de la Universidad Santiago de Cali