

PABLO GAMBOA HINESTROSA

Profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia

**ARTE PRECOLOMBINO,
ARTE MODERNO
Y ARTE LATINOAMERICANO**

El arte debe más al arte que a la naturaleza.

ANDRÉ MALRAUX.

Quizás sin la pintura moderna yo no hubiera podido entender el arte precolombino, pero, también probablemente, el arte precolombino me enseñó a comprender un poco mejor a los grandes pintores de nuestro siglo.

OCTAVIO PAZ¹.

¹ ÓSCAR CARDONA, *Obras completas de Octavio Paz*, en "Lecturas Dominicales" de *El Tiempo*, Bogotá, enero 30 de 1994, pág. 5.

¿Cuál es la vigencia del arte precolombino? ¿Qué ha aportado a la corriente del arte universal? ¿Qué se deben mutuamente arte moderno y arte precolombino? Estos planteamientos nos sirven para establecer la vigencia del arte precolombino en Latinoamérica, buscando antecedentes desde los tiempos de la Conquista hasta nuestros días.

El universo precolombino se desarrolló en un espacio y un tiempo desconocidos y diferentes al marco geográfico y a los períodos cronológicos del mundo occidental. Cuando se descubre el nuevo mundo, éste, respecto a Occidente, parecería estar en una época que podría parangonarse a la antigüedad por la que ya había pasado la Europa de los siglos xv y xvi, época por la que volvía a interesarse volviendo su mirada hacia atrás, recreando las formas artísticas del paganismo greco-romano a las que daba un nuevo contenido mediante el cristianismo.

Desde el punto de vista geográfico las culturas precolombinas pertenecieron a un universo tropical, no regido por las estaciones, desafiando así todos los determinismos geográficos. Los dos grandes núcleos de estas culturas — en Centroamérica y en la región andina, opuestos en un enorme continente sesgado entre los polos norte y sur —, se desarrollaron arriba y abajo de la línea ecuatorial. La geografía precolombina, en equilibrio sobre el eje del trópico, produjo las espléndidas civilizaciones que en el tiempo del descubrimiento tuvieron uno de los momentos de mayor esplendor, con los aztecas e incas como últimos eslabones de tradiciones artísticas milenarias que se expresaron en multiplicidad de técnicas, formas, imágenes y estilos, dentro de las diferentes épocas y de la variedad de medios geográficos característicos del universo precolombino.

Este arte, muy rico y diverso en sus manifestaciones, obedece a una realidad social, mítica y religiosa, distinta a la impuesta durante la Conquista. Comprende las formas creadas por el hombre americano como fruto de sus preocupaciones vitales o de sus relaciones con las divinidades, el más allá y el culto a sus antepasados.

De los cuatro períodos del arte latinoamericano: el precolombino, (s. xxxv a.C. a s. xv d.C.), el colonial (s. xvi a xviii), el republicano (s. xix) y el moderno, el precolombino tiene un desarrollo que, aproximadamente, comprende entre el 3500 a.C. y el 1500 d.C. Cuenta, por lo tanto, con más de 5.000 años de tradición artística desde el surgimiento de la alfarería y las figuras modeladas en arcilla, en Colombia y el Ecuador², hasta las monumentales manifestaciones de aztecas e incas, quienes históricamente coincidieron con el Descubrimiento y la Conquista de América.

Haciendo un balance temporal del arte latinoamericano, se contraponen cincuenta siglos de arte precolombino a cinco siglos de corrientes artísticas occidentales. El precolombino, pese a ser el período más extenso del arte latinoamericano, sigue siendo el menos conocido, ante todo por ser fruto de culturas extintas. El estudio del legado artístico indígena, integrado por arquitectura y escultura monumentales, como también por pintura, orfebrería, alfarería y tejidos, manifestaciones que desde el pasado irrumpen en nuestro siglo como el inmenso

² Monzú y Puerto Hormiga en Colombia y Valdivia en el Ecuador.

cúmulo de obras que se exhiben en numerosos museos de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, así como en colecciones privadas o en sus sitios de origen, corresponde a la historia del arte. Sin embargo, el arte precolombino no ha despertado el interés que merece dentro del campo de trabajo histórico artístico, anotando que quienes primero se preocuparon por estas manifestaciones, pero desde el punto de vista propio de sus disciplinas, fueron los antropólogos y los arqueólogos. Esto se debe a que la historia del arte es mucho más reciente en nuestros países, y hasta hace unas pocas décadas los estudiosos de aquélla comienzan a interesarse por las manifestaciones anteriores a la Colonia, viéndolas como arte y no como objetos de exclusivo interés y conocimiento antropológico.

Pero los verdaderos descubridores de los valores estéticos del arte precolombino — luego de haber estado estigmatizado por sus connotaciones religiosas por más de cuatrocientos años como lenguaje “muerto” o “silencioso”— son artistas europeos como Picasso, Klee, o Moore, quienes le dieron una nueva vigencia estética, debido a los novedosos planteamientos del cubismo y el expresionismo. Así, al reconocerse la huella del arte precolombino en el moderno, los historiadores del arte comenzaron a interesarse en estas manifestaciones para insertarlas en el panorama actual de aquél, unas veces dentro de una secuencia histórica, otras como “arte primitivo” o incluso como “arte de los trópicos”, según Elie Faure³.

Así, el arte precolombino se ha incorporado dentro de las corrientes estéticas de nuestro siglo de dos maneras: como arte “presente”, actual, y como novedosa fuente de inspiración para algunos artistas europeos y latinoamericanos.

De este modo lo veremos en tres momentos muy significativos: durante su encuentro en la Conquista, cuando se confrontan dos mundos y dos artes diferentes, y según quien lo vea habrá estupor, maravilla o rechazo. Luego se verá en la época actual, en relación con el arte moderno y los planteamientos de los historiadores del arte, y por el influjo de éste como comienza a reflejarse el precolombino en la obra de algunos importantes artistas latinoamericanos. Y por último, mediante algunos testimonios indígenas que se han conservado, veremos normas

³ ELIE FAURE, *Histoire de l'art. Art illustré*, París, Le Livre de Poche, 1976.

estéticas sobre el trabajo artístico, muy oportunas para aclarar el concepto y el valor dados al arte en la antigua América.

El primer impacto: Conquista y Renacimiento.

Durante el proceso de la Conquista y la Colonia, por motivos políticos y religiosos de sometimiento, lo que hoy vemos como el arte y la arquitectura indígenas fueron destruidos, puesto que las imágenes se veían como “ídolos” y la arquitectura como la “casa de los ídolos”. Sin embargo, tal como sucedió con las piedras del Coliseo en Roma, estas piedras se usaron en el Renacimiento para construir el templo de San Pedro, dándoles otro simbolismo dentro del cristianismo para su monumento más significativo. Del mismo modo sucedió con las pirámides, templos y palacios de Tenochtitlán, la capital de los aztecas, cuyas piedras también sirvieron para edificar los templos cristianos de la ciudad de México. Igual suerte corrieron los grandes bloques de piedra de la arquitectura inca de templos y palacios en la ciudad de Cuzco, la capital del imperio del Tahuantinsuyo, los que se utilizaron como basamento o como material de las construcciones de los españoles en el Perú.

Veamos ahora durante la conquista de México el testimonio directo sobre los monumentos aztecas de quienes — como Hernán Cortés — fueron protagonistas de estos hechos, tal como lo refiere en sus “Cartas de Relación” a Carlos V, cuando, recién llegado a la ciudad de Tenochtitlán, dice: “Hay en esta gran ciudad muchas mezquitas o casas de sus ídolos de muy hermosos edificios”. Y más adelante refiriéndose a estas mezquitas que son pirámides escalonadas, con sus templos en la cúspide, las describe: “Hay bien cuarenta torres muy altas y bien obradas, que la mayor tiene cincuenta escalones para subir al cuerpo de la torre; la más principal es más alta que la torre de la iglesia mayor de Sevilla. Son tan bien labradas, así de cantería como de madera, que no pueden ser mejor hechas ni labradas en ninguna parte”⁴. Respecto a las imágenes que vio en los templos, Cortés dice lo siguiente: “Hay tres salas dentro de esta gran mezquita, donde están los principales

⁴ HERNÁN CORTÉS, *Cartas de la conquista de México*, en *De Teotihuacán a los aztecas*. Antología de fuentes e interpretaciones históricas, México, Universidad Nacional Autónoma, 1977, pág. 174.

ídolos, de maravillosa grandeza y altura, y de muchas labores y figuras esculpidas, así en la cantería como en el maderamiento, (...)."

Y sobre el papel que estas esculturas de piedra y madera tenían entre los aztecas, anota que: "Y a cada cosa tienen su ídolo dedicado, al uso de los gentiles, que antiguamente honraban a sus dioses. Por manera que para pedir favor para la guerra tienen un ídolo, y para sus labranzas otro, y así, para cada cosa de las que ellos quieren o desean que se hagan bien, tienen sus ídolos, a quienes honran y sirven"⁵.

Tales son los criterios de Hernán Cortés sobre los templos, creencias e ídolos de lo que hoy vemos como arquitectura y escultura aztecas. Veamos ahora el relato de Cortés cuando le solicita a Moctezuma oro:

E así se hizo, que todos aquellos señores a que él envió dieron muy cumplidamente lo que se les pidió, así en joyas como en tejuelos y hojas de oro y plata, y otras cosas de las que ellos tenían, que fundido todo lo que era fundir (...) si todas las joyas de oro y plata, y plumajes y piedras y otras muchas cosas de valor, que para vuestra sacra majestad yo asigné y aparté, que podrían valer cien mil ducados y más suma; las cuales, demás de su valor, eran tales y tan maravillosas, que consideradas por su novedad y extrañesa no tenían precio, ni es de creer que alguno de todos los príncipes del mundo de quien se tiene noticia las pudiese tener tales y de tal calidad⁶.

Y luego de los 75 días del asedio a Tenochtitlán, y de haber hecho fundir los objetos de oro del saqueo a esta ciudad, sin embargo, Hernán Cortés vuelve a expresar su admiración ante obras semejantes cuando dice: "Entre el despojo que se hubo en la dicha ciudad hubimos muchas rodelas de oro y penachos y plumajes, y cosas tan maravillosas que por escrito no se pueden significar ni se pueden comprender si no son vistas; y por ser tales, parecióme que no se debían quintar ni dividir, sino que de todas ellas se hiciese servicio a vuestra majestad, (...)"⁷. Este rico presente que Cortés junta y envía a Carlos V parece ser según su descripción el llamado "Tesoro de Moctezuma", sobre el que se pronunciarán Durero y Cellini y parte del cual está en Viena en el Museo Etnográfico. La admiración de Cortés, seducido ante estas "cosas tan maravillosas", permite que se conserven y se remitan a Carlos V.

⁵ *Op. cit.*, pág. 176.

⁶ *Op. cit.*, pág. 177.

⁷ HERNÁN CORTÉS, *Cartas de la Conquista de México*, Madrid, Sarpe, 1965, pág. 65.

Otro cronista de estos hechos, Bernal Díaz del Castillo, se refiere a los ídolos, y a un templo o "cu", de este modo:

Y así como llegamos salió Montezuma de un adoratorio, adonde estaban sus malditos ídolos, que era en lo alto del gran cu (...) —y luego le dijo a Cortés— que mirase su gran ciudad y todas las más ciudades que había dentro del agua, y otros muchos pueblos alrededor de la misma laguna, en tierra; y que si no había visto muy bien su gran plaza, (...) porque desde aquel grande y maldito templo estaba tan alto que todo lo señoreaba muy bien; y de allí vimos las tres calzadas que entran a México, (...) ⁸.

Un poco más adelante este mismo cronista relata así la impresión que le produjo la gran plaza de Tenochtitlán:

Y después de bien mirado y considerado todo lo que habíamos visto, tornamos a ver la gran plaza y la multitud de gente que había en ella, unos comprando y otros vendiendo, que solamente el rumor y zumbido de las voces y palabras que allí había sonaba más que de una legua, y entre nosotros hubo soldados que habían estado en muchas partes del mundo, y en Constantinopla, y en toda Italia y Roma, y dijeron que plaza tan bien compasada y con tanto concierto y tamaño y llena de tanta gente no la habían visto ⁹.

Como se advierte, las descripciones de Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo, como testigos de la conquista de Tenochtitlán, son muy interesantes por los datos que aportan. Y sobre la función de la escultura, Fray Diego Durán, en su crónica del siglo xvi "Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme", dice que se hacían estatuas de piedra de los grandes hombres para perpetuar su memoria.

Del Perú, donde también se encuentran testimonios sobre los monumentos indígenas en cronistas como Pedro Cieza de León, el Inca Garcilaso de la Vega, Pedro Sarmiento de Gamboa, Antonio de Herrera, o en Oviedo, vamos a servirnos de la Crónica del Perú, del primero de éstos, donde hay referencia sobre las ruinas de Tiahunaco y su estatuaria en piedra en el altiplano del lago Titicaca:

Tiaguanaco no es un pueblo grande, pero es mentado por los grandes edificios que tiene, que cierto son cosa notable y para ver. Cerca de los aposentos

⁸ *Op. cit.*, pág. 149.

⁹ BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, en *De Teotihuacán a los aztecas*. Antología de fuentes e interpretaciones históricas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, pág. 179.

principales está un collado hecho a mano, armado sobre grandes cimientos de piedra. Más adelante de este cerro están los ídolos de piedra del talle y figura humana, muy primorosamente hechos y formadas las facciones; tanto, tanto que parece que se hicieron por mano de grandes artífices o maestros; son tan grandes que parecen pequeños gigantes, y vese que tienen forma de vestimentas largas, diferenciadas de la que vemos a los naturales destas provincias; en las cabezas parece tener su ornamento.

Y un poco más adelante, describiendo el sistema constructivo de estos monumentos con enormes bloques de piedra, dice:

(...) y en esta parte hay piedras tan grandes y crecidas que causa admiración pensar cómo siendo de tanta grandeza bastaron fuerzas humanas a las traer donde las vemos; y muchas destas piedras que digo están labradas de diferentes maneras, y algunas dellas tienen forma de cuerpos de hombres, que debieron ser sus ídolos; en otro lugar más hacia el poniente deste edificio están otras mayores antiguallas, porque hay muchas portadas grandes con sus quicios, umbrales y portaletes, todo de una sola piedra¹⁰.

De las que dice: “yo no alcanzo ni entiendo con qué instrumentos y herramientas se labró”, apreciaciones que son interesantes para conocer el valor que los monumentos indígenas tuvieron para los conquistadores que, a su paso por las tierras que iban sometiendo, conocieron sus ruinas, juicio que complementamos con el siguiente párrafo: “por que cierto entre ellos se han visto y ven cosas tan primorosamente hechas por su mano, que todos los que dellas tienen noticia admiran; y lo que más se nota es que tienen pocas herramientas y aparejos para hacer lo que hacen, y con gran facilidad lo dan hecho con gran primor”¹¹.

Mientras transcurría la Conquista de México, Alberto Durero conoció el Tesoro de Moctezuma, enviado al emperador Carlos V, en Bruselas en 1520, cuando se encontraba en esta ciudad, del cual en su diario de viaje anota:

Y también vi allí las cosas que trajeron al rey desde la nueva tierra del oro: un Sol todo de oro de una braza de ancho, igualmente una Luna toda de plata, también así de grande, asimismo dos como gabinetes con adornos semejantes, al igual que toda clase de armas que allá se usan, arneses, cerbatanas,

¹⁰ PEDRO CIEZA DE LEÓN, *Crónica del Perú*, Bogotá, Ediciones de la Revista Ximénez de Quesada, 1971, pág. 361.

¹¹ *Op cit.*, pág. 385.

armas maravillosas, vestidos extraños, cubiertas de cama y toda clase de cosas maravillosas hechas para el uso de la gente. Y eran tan hermosas que sería maravilla ver algo mejor. Estas cosas han sido estimadas en mucho, ya que se calcula su valor en 100.00 florines. Y nada he visto a todo lo largo de mi vida que haya alegrado tanto mi corazón como estas cosas. En ellas he encontrado objetos maravillosamente artísticos y me he admirado de los sutiles ingenios de los hombres de esas tierras extrañas ¹².

De este tesoro el emperador Carlos V regala al Papa un pescado de plata con incrustaciones de oro, obra que conoció un célebre escultor y orfebre italiano, Benvenuto Cellini, quien quedó muy impresionado por la habilidad con que había sido hecha, y sobre la que hizo toda una averiguación para conocer su origen.

También este tesoro lo conoció Pedro Mártir de Anglería, humanista italiano, quien, sorprendido ante estas obras indígenas, escribió lo siguiente:

Trajeron dos muelas como de mano, una de oro y otra de plata, macizas, de casi igual circunferencia, (...). El centro lo ocupa, cual rey sentado en su trono, una imagen de un codo vestida hasta la rodilla, semejante a un zemi, con la cara con que entre nosotros se pintan los espectros nocturnos, en campo de ramas, flores y follaje. La misma cara tiene la de plata, y casi el mismo peso, y el metal de las dos puro (...).

De sus casquetes, ceñidores y abanicos de plumas, no sé que decir. Entre todas las alabanzas que en estas artes ha merecido el ingenio humano, merecerán estos llevarse la palma. No admiro ciertamente el oro y las piedras preciosas; lo que pasma es la industria y el arte con que la obra aventaja a la materia; he visto mil figuras y mil caras que no puedo describir; me parece que no he visto jamás cosa alguna que, por su hermosura, pueda atraer tanto la mirada de los hombres ¹³.

Este último concepto, “y el arte con que la obra aventaja a la materia”, es sobremanera interesante, puesto que, dejando de lado el material precioso de estas obras, insiste en sus calidades propiamente estéticas.

Arte precolombino y arte moderno.

El reconocimiento y por consiguiente el ingreso del arte precolombino a la historia del arte dentro de las tradiciones artísticas de todos

¹² MIGUEL LEÓN-PORTILLA, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, E. F. E., 1961, pág. 155.

¹³ *Op. cit.*, pág. 155.

los tiempos es un hecho muy reciente, apenas del siglo xx. Se debe a las corrientes innovadoras de fines del siglo pasado que a partir del impresionismo rompieron decididamente con la estética de la semejanza y su relación entre arte y belleza. Hasta ese momento la tradición del arte occidental se basaba en sus fuentes figurativas, derivadas de la Antigüedad y del Renacimiento y por lo tanto se consideraba como artístico sólo lo que se pudiera medir con ese parámetro, quedando por fuera las manifestaciones que no tuvieran ese valor, las que en los museos etnográficos eran consideradas como “curiosidades”. Bajo tal criterio se tuvieron hasta comienzos de este siglo las originales formas artísticas del África negra, de Oceanía y de la América precolombina, cuya falta de reconocimiento se debía precisamente a su originalidad, a que eran formas propias, originadas por creencias y sociedades totalmente ajenas a la mentalidad occidental, considerándose como “primitivas” en la acepción de algo tosco, de formas rudimentarias, de algo que no alcanza a ser arte, totalmente opuesto al concepto occidental, muy sofisticado e intelectualizado y ofrecido siempre como fruto del genio individual.

Por el contrario algunos artistas modernos permitieron comprender el arte precolombino como una tradición diferente, cuando siguiendo el camino trazado por Gauguin en busca de nuevas experiencias, artistas como Picasso, Klee y posteriormente Moore, incorporan a sus vivencias artísticas formas exóticas para la mentalidad occidental, explorándolas como nuevas posibilidades creativas. Así, el arte moderno ha querido experimentar con el arte de diversas culturas que históricamente habían permanecido marginales a las europeas, tomando novedosas fuentes de inspiración en el arte oriental y africano, como las estampas japonesas y la escultura negra en madera, decisivas para el impresionismo y el cubismo. Y, en menor lugar, hubo una aproximación a las formas precolombinas, incorporándolas dentro de las corrientes innovadoras del arte moderno.

De esta manera se rescató como arte el precolombino, anotando además que este proceso se ha cumplido de dos maneras: como arte presente, actual, dándole una nueva significación, ya no sólo como objeto etnográfico o arqueológico, sino como objeto sensible, esto es, como obra de arte. Y en segundo lugar, en el caso de ciertos artistas europeos y latinoamericanos, como generador de nuevas formas y planteamientos en la pintura, la escultura, la arquitectura y aun en el diseño gráfico.

Históricamente, ya sea como fenómeno de una época o como el caso individual de un artista, se vuelve la mirada hacia atrás en pos de otras fuentes que alienten el proceso estilístico de ruptura y cambio, al sentirse superadas o agotadas las fuentes del momento. Entonces se rompe con la tradición introduciendo un nuevo inventario artístico del pasado para darle nueva vigencia, recreándolo, tal como el Renacimiento italiano tomó la antigüedad, o como cuando Goya copia en grabados a Velásquez e incorpora a su pintura su pincelada suelta y abierta, pincelada que a su vez Manet descubre en Goya, o como cuando Picasso recrea en una serie de grabados las figuras paleolíticas, estableciéndose así una cadena artística que parece que se interrumpiera, que a veces puede retroceder, pero que, como el manierismo, a veces se adelanta sin comprenderse su verdadero valor, y su revaluación se hará posteriormente fuera de su propio tiempo y lugar.

También es interesante recalcar que son artistas, no teóricos, quienes iniciaron la recuperación de lo precolombino como "arte presente" luego de más de cuatrocientos años durante los cuales permaneció como lenguaje "muerto" o "silencioso", hasta que en este siglo se recuperó su valor y comenzó a verse como hecho artístico.

Picasso, experimentado en incorporar fuentes no occidentales a su pintura durante su época cubista, con los esquemáticos planteamientos de la escultura negra, también se basó durante su estadía en el sur de Francia, haciendo cerámica, en las formas precolombinas de las alcarrazas peruanas de cuerpo central, asa y dos picos, transformándolas en obras picassianas mediante sus peculiares motivos decorativos. Igualmente se siente el influjo de las formas precolombinas en su escultura y en su pintura.

Y el pintor Paul Klee, que escribe como programa de trabajo: "Quiero ser como un recién nacido, no saber absolutamente nada acerca de Europa; ignorar hechos y modas, ser casi un primitivo"¹⁴. Cumple su propósito al inspirarse en los tejidos geométricos peruanos, detectándose su influencia más notoria en su serie de acuarelas. Y en otras obras de Klee, en las que predomina la asociación libre de formas, también se encuentran influencias de los motivos figurativos de los tejidos peruanos.

¹⁴ HERBERT READ, *La pintura moderna*, México, Hermes, 1965, pág. 178.

Y respecto a la escultura moderna Juan Eduardo Cirlot, en su obra sobre la escultura del siglo xx, anota que: "(...) en la génesis de la escultura contemporánea, hay que citar el influjo de la arqueología en general, y del arte primitivo, oriental, oceánico y precolombino, en particular"¹⁵.

Así, el escultor inglés Henry Moore, quien le dio nueva vitalidad a la escultura moderna basándose en la precolombina afirmó que la mejor escultura en piedra es la azteca —reconociendo a éstos como sus maestros, a quienes estudió y copió para asimilar su sentido escultórico—, y textualmente dice:

La grandiosidad simple, monumental, de las esculturas aztecas me ha atraído enormemente desde que era un joven estudiante. Poseen una solidez maciza que uno siente como indestructible, y que es tan fiel a la naturaleza de la piedra. Por este motivo sentí, durante los años veinte, que las piezas mejicanas constituyen los ejemplos de escultura en piedra más pétreos que jamás se hayan hecho.

Y de la escultura sedente maya tolteca del Chac-Mool, la que transformó en la "Figura reclinada", uno de los motivos más recurrentes de su obra, Moore anota: "Me topé con una ilustración del Chac-Mool descubierto en Chichén-Itzá, en una publicación alemana; y me atrajo su curiosa postura reclinada: no yacente sobre su costado, sino sobre su espalda, con la cabeza vuelta. Sin duda se trata de la escultura que más influyó sobre mi obra"¹⁶.

Moore también incorporó el concepto del vacío plástico a la forma cerrada de la escultura moderna basándose en la escultura totonaca en este material. Pero este artista no sólo se relaciona con la escultura mejicana en piedra, sino que sus formas orgánicas y redondeadas de ciertas obras se originan en las figuras modeladas en arcilla del occidente de México, de estilo colima.

También otro escultor, el austriaco Fritz Wotruba, se interesa por la escultura precolombina tal como se evidencia en la "Catedral humana"¹⁷, una de las obras más significativas dentro de su esquematización cúbica de formas con una influencia muy directa de esculturas aztecas sentadas como la de Tonacatecutli. Otro ejemplo interesante y más

¹⁵ JUAN EDUARDO CIRLOT, *La escultura del siglo XX*, Barcelona, Ediciones Omega, 1956, pág. 10.

¹⁶ HENRY MOORE, en *Henry Moore en México*, Catálogo, México, 1982, págs. 13-14.

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 42.

reciente es el del francés Maurice Lemaître, quien trabaja dentro de la corriente de la pintura de reiteración de signos sobre una superficie plana, y se inspira esta vez en el sentido rítmico y geométrico de los tejidos de Tiahuanaco, haciendo vibrar ópticamente toda la superficie con las variaciones del mismo motivo, y pinta en 1968 su obra "Lección de pintura letrista a un discípulo de Mondrian"¹⁸, con clara influencia, tanto en el manejo rítmico de sus motivos de color como en el diseño geométrico de composición ortogonal, del arte textil peruano.

También, como ejemplo reciente, pero esta vez tomando como modelo el arte prehispánico colombiano, caso que no es común, el conocido escultor italiano Consagra toma como fuente la escultura agustiniana tal como se advierte en sus dos obras en mármol de la plaza de San Bábila en Milán.

Los anteriores son apenas algunos ejemplos de cómo el arte precolombino se ha incorporado como formas vivas y por consiguiente capaces de suscitar nuevos planteamientos dentro de un lenguaje moderno, a través del arte del siglo xx.

Tardíamente se manifiestan los historiadores del arte, y lo que tienen que decir sobre el arte precolombino no lo dicen de manera directa, reconociéndolo, sino porque se dan cuenta de que algunos artistas lo han buscado conscientemente como novedosa fuente de trabajo, asimilando aspectos formales de la escultura, la cerámica y los textiles, sobre todo de México y del Perú. Siguiendo entonces a los artistas que ya han reconocido su valor, primero identifican sus influencias y luego mediante esta aproximación se refieren a ellas, ya sea con rechazo o aceptación, planteando todavía si fueron hechas como arte o si pueden considerarse como tal.

Así, en nuestra época el arte precolombino se ha manifestado de dos maneras: como arte presente, actual, mediante la labor de difusión de museos, libros, conferencias, documentales, para un público en general, y como generador de nuevas formas y planteamientos a través de la obra pictórica, escultórica y arquitectónica de algunos artistas contemporáneos.

En las historias del arte, por consiguiente, comienzan a aparecer referencias sobre el arte precolombino, del que se empieza a teorizar,

¹⁸ RENÉ HUYGHE, *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, t. 2, 1978, pág. 217.

para insertarlo dentro de un contexto histórico más amplio, haciéndolo objeto de conocimiento dentro del panorama reciente del arte.

Mientras los historiadores todavía titubean sobre el valor del arte precolombino, y sus juicios muchas veces corresponden a lo que culturalmente no se entiende y por lo tanto no se acepta, éste ya se ha hecho reconocer — como anotábamos anteriormente — abriéndose un espacio estético al lado de algunos connotados artistas de las primeras décadas de este siglo.

De esta manera, unos lo reconocen y hacen planteamientos muy interesantes mientras otros lo niegan o vacilan en sus apreciaciones sin atreverse a reconocer su valor plástico. Veamos lo que el inglés Herbert Read, uno de los más reconocidos historiadores del arte, opina sobre el arte precolombino: “De todas las fases relativas a la historia del arte, la que se refiere a la antigua América sigue siendo la más misteriosa, la menos accesible y podemos decir la peor apreciada de todas”.

Y más adelante este autor, que acaba de reconocer que es “la peor apreciada de todas”, confirma lo dicho al añadir, por desconocimiento de la iconografía precolombina, que: “En vano tratamos de buscar motivos eróticos en este arte o algo que corresponda al motivo de la maternidad que interpreta un papel tan importante en el arte europeo: el tema dominante no es el amor, sino el miedo, y lo que el arte celebra en todas las partes es la muerte, no la vida”.

Respecto a los “motivos eróticos”, sabemos que la serie de figuras eróticas de la cerámica mochica sólo tiene parangón artístico con las esculturas hindúes eróticas. Más adelante, sin embargo, Read reconoce su valor: “Todo ello reviste de una cierta calidad desagradable al arte precolombino, pero esto no tiene nada que ver con sus calidades estéticas. Hemos de admitir, si dejamos que nuestra sensibilidad actúe sin prejuicios, que el arte de estas culturas se encuentra entre los más hermosos que haya producido el hombre”¹⁹.

Pero quien denota una gran compenetración con la esencia de este arte es el historiador alemán Paul Brandt, quien anota:

La profundidad de las efigies precolombinas está en relación con su utilidad. No obedecen al capricho, ni a la vanidad del artista, ni a la superficialidad de querer proporcionar un placer estético, sino a la necesidad urgente, franca y sen-

¹⁹ HERBERT READ, *El significado del arte*, Madrid, E.M.E.S.A., 1974, págs. 90-91.

cilla, de prestar un servicio necesario (...) En este sentido, es interesante saber que una estatua debe ser considerada como un utensilio destinado a ayudar al hombre para la comprensión del universo que lo rodea y de destino en el que está inmerso²⁰.

Y al respecto, en “La naturaleza del arte americano”, la española Estela Ocampo se refiere al arte precolombino de la siguiente manera: “La expresión estética de los pueblos precolombinos se articula siempre en torno al conjunto de mitos y ritos, del corpus de ideas que hacen depender de la participación activa de los seres humanos el mantenimiento del Universo. En este sentido, en la América precolombina no existió nunca [arte] tal como se entiende en Occidente, de acuerdo con la herencia griega”.

Y más adelante, sobre su tesis de que “no existió nunca [arte]”, aclara que: “Naturalmente estos objetos pueden verse de muy diversas maneras, y también admiten una interpretación [artística], pero no hay que perder de vista que no fueron concebidos para tal fin, que responden a patrones que exceden lo formal” (...). Lo que denota reafirmación de unos valores que dejarían por fuera muchos períodos del arte occidental como el prehistórico o el medieval. Esta autora cree únicos del arte occidental los criterios de forma que ella propugna, en los cuales no parece tener en cuenta el estudio sobre este tema en las sociedades prehistóricas “Orígenes de la forma en el arte” de Herbert Read. Y luego, sobre las diversas manifestaciones artísticas precolombinas, opina que: “Exceptuando algunas pinturas murales y la escultura, lo mejor del arte precolombino se encuentra en lo que, según la estética tradicional, serían artes [artes menores]: cerámica, tejido, orfebrería, arte plumario”.

Esta historiadora, que no menciona la arquitectura precolombina, parece desconocer las monumentales obras arquitectónicas de Centroamérica y la región andina, uno de los más grandiosos logros de este arte. Y finalmente concluye en esta introducción que:

Antes de abordar el arte precolombino, conviene desechar, por tanto, dos prejuicios. El primero, suponerle [gratuidad], ser [artístico], puesto que se trata de objetos que siempre están insertos en un entramado simbólico-religioso. El

²⁰ PAUL BRANDT, *Ver y comprender el arte*, Barcelona, Labor, 1959, págs. 226-227.

segundo es el de los géneros artísticos, puesto que la mayor maravilla de América se manifiesta a través de materiales y formas que la estética occidental siempre tuvo por secundarios²¹.

Y respecto a este tema el historiador Albert A. Elsen añade, sobre el valor del arte en las sociedades primitivas y el papel del artista, que:

Contrariamente a las opiniones occidentales establecidas ya desde hace mucho, dichas sociedades tienen una fuerte apreciación de la calidad artística y de la importancia del artista. Incluso en culturas de las cuales sólo el arte ha perdurado, como ocurre con el arte precolombino de Hispanoamérica, los propósitos prácticos que motivaban la escultura, por ejemplo, no pueden explicar por sí solos la rica variedad y refinada forma de las obras²².

Veamos ahora qué opinan otros historiadores, como H. W. Janson:

La rápida desaparición de las tradiciones artísticas precolombinas en el siglo xvi es más sorprendente aún que la facilidad con que los españoles subyugaron a los imperios azteca e inca. Artistas y coleccionistas europeos admiraron la perfección técnica de los objetos traídos por los conquistadores, pero no se sintieron impresionados por su belleza. Sólo la época presente nos ha enseñado a contemplarlos como obras de arte²³.

Anteriormente vimos que artistas como Durero o un humanista como Mártir de Anglería no sólo admiraron la calidad de la orfebrería azteca sino también su belleza.

Los anteriores conceptos ilustran las diferentes maneras de ver y de sentir el arte precolombino, teniendo como punto de referencia el arte occidental.

Arte precolombino y arte latinoamericano.

El arte prehispánico, con su sistema de representación mediante formas e imágenes totalmente diferentes a las conocidas dentro del marco del arte occidental hasta las postrimerías del siglo xix, es el resultado de milenarias tradiciones culturales que transcurrieron desconocidas del

²¹ ESTELA OCAMPO, *América Precolombina*, en *África, América y Asia*, Historia Universal del Arte, vol. X, Planeta, págs. 114-117.

²² ALBERT E. ELSÉN, *Los propósitos del arte*, Madrid, Aguilar, 1971, pág. 18.

²³ H. W. JANSON, *Historia del arte*, t. II, Barcelona, Labor, 1972, pág. 582.

Viejo Mundo por la barrera infranqueable del océano, sin que se conociera por lo tanto su existencia, hasta el momento histórico del Descubrimiento y Conquista de América.

Ya en el siglo pasado, bajo la influencia del romanticismo — en su apasionada búsqueda del carácter nacional —, se intentó la recuperación histórica de los monumentos artísticos precolombinos que durante los siglos de la Colonia permanecieron marginados por sus connotaciones religiosas como sistema de figuración y expresión mítica e idolátrica de las culturas indígenas, viendo estas obras, sin embargo, bajo la etiqueta de “curiosidades” o “antigüedades”. Sólo en la actualidad, dentro de la nueva historia latinoamericana, constituyen uno de los campos de mayor interés, incorporándose a nuestro patrimonio cultural como una de sus manifestaciones de mayor importancia.

Pero lo interesante de este proceso de recuperación e integración de lo precolombino dentro de las grandes corrientes del arte universal, como formas que han contribuido a engendrar nuevas formas, consiste en que han ayudado a dar una lección al arte latinoamericano, esencialmente mimético e imitativo de los patrones europeos y norteamericanos, y cuando artistas europeos aceptan el arte precolombino, algunos latinoamericanos, muy sensibles a estos cambios de orientación estética, siguen esta corriente, tendencia que se manifiesta en los dos extremos del subcontinente, en México y en el cono sur, los más afines y los más cosmopolitas en este sentido.

Diego Rivera, el maestro mexicano, luego de sus experiencias europeas, introduce de manera muy clara en la temática de su pintura referencias a la tradición precolombina, y a través de esta brecha abierta por Rivera comienza a hacerse presente, poco a poco, la plástica precolombina en el arte latinoamericano, coincidiendo en parte con el proceso de la Revolución Mexicana. El aporte de Siqueiros, otro de los muralistas mexicanos, es tal vez más teórico que artístico, y así escribe en 1921 en *Vida Americana* propugnando por: “(...) un arte monumental y heroico, humano y popular, con el vivo ejemplo de nuestros grandes maestros y de las extraordinarias culturas de la América prehispanica”²⁴. Como este grupo estaba formado por pintores se adoptó

²⁴ JEAN RUDEL y S. MONNERET, *El expresionismo en América Latina*, en *El arte y el mundo moderno*, Barcelona, Planeta, 1978, pág. 56.

la pintura mural como la más adecuada a los momentos de expresión popular que se vivían.

Pero quien más logró integrar la pintura moderna y el arte precolombino fue Rufino Tamayo, dándoles, nueva vigencia a mitos y tomando elementos de gran expresividad para incorporarlos a su pintura como en los "Perros ladrando", de 1942, basado en los perros modelados en arcilla, característicos del occidente de México. En otros artistas mejicanos más recientes como Francisco Toledo, su obra se inscribe, por su temática, dentro de fuentes precolombinas. También en México la arquitectura indígena tiene eco en la obra del alemán Matías Goeritz, quien realiza sus diseños modernos inspirado en ella, y siguiendo este camino el arquitecto mexicano Barragán no sólo ha incorporado el manejo espacial y volumétrico de estas culturas a su obra, sino que ha recobrado la policromía que expresa en grandes zonas de colores cálidos y terrosos.

Pero antes que estos arquitectos mexicanos, el norteamericano Frank Lloyd Wright estudia la arquitectura maya de ciertas regiones y le da un nuevo valor y sentido en múltiples de sus diseños de obras más famosas donde se siente su presencia²⁵. Mientras tanto Joaquín Torres García, pintor y teórico uruguayo del "universalismo constructivo" y uno de los más reconocidos artistas latinoamericanos, se basa en una estructura pictórica ortogonal, mediante divisiones geométricas del espacio con líneas oscuras y colores planos, en los que inserta los elementos de sus vivencias culturales traducidos a grafismos mediante dibujos simples y esquemáticos, como signos de su entorno, tales como: sol, pez, reloj, barco, tren, hombre, templo, ancla, estrella, entre los que, a veces, intercala alusiones al universo prehispánico andino como una cabeza o la greca escalonada en forma de serpiente. Pero, más que todo, su aporte consiste en una serie de artículos como "La orientación conveniente al arte y a la cultura de América", "El hombre americano y el arte de América" o "El nuevo arte de América", en donde fija estas pautas americanistas: "Precisamente, si queremos hallar altura, nobleza, medida, orden, es decir, lo que debe llamarse cultura, podemos hallar eso en la cultura arcaica del continente". Y más adelante añade lo si-

²⁵ FRANK LLOYD, WRIGHT, *Drawings: for a Living Architecture*, New York, Horizon Press, 1959.

guiente, muy acorde con la definición de su pintura constructivista: "(...) dado que tengamos que introducir en nuestro arte formas de la realidad, hagámoslo interpretando las que son de hoy, contemporáneas; lo que podemos ver a diario. Y (yo estoy seguro) que si presentamos de manera geométrica y esquemática, con ritmo, orden y medida, lo más reciente, por este hecho y por ser nosotros de estas tierras, podrá ser tan genuino como cualquier obra incaica o azteca"²⁶.

El pintor peruano Fernando de Szyszlo, muy influenciado desde estudiante por el arte precolombino, aunque es abstracto, ha asimilado y recreado en su trabajo el color precolombino con algunas veladas referencias a elementos figurativos de carácter simbólico, impregnando sus obras de la magia y el misterio del mundo indígena del antiguo Perú mediante la presencia cósmica de lo sagrado que todavía irradian las manifestaciones plásticas precolombinas para quienes, como Szyszlo, han sabido verlas y sentirlas.

En Colombia la influencia del arte precolombino es mucho más reciente, tal vez porque el pasado indígena colombiano es menos espectacular, porque se careció de grandes monumentos arquitectónicos como los de América Central y el Perú, y, a excepción de la escultura agustiniana y de Tierradentro, no hay escultura en piedra.

En Colombia quien asume esta posición es el movimiento Bachué de los años treinta, que intenta el rescate indigenista. Este movimiento, liderado por el pintor Luis Alberto Acuña, se origina cuando fue presentado en París a Picasso, a quien mostró su obra y, según refería Acuña, justificó su presencia allí diciéndole que venía a estudiar pintura. Picasso le contestó que, siendo latinoamericano y con tradición indígena tan rica en arte, no debía estar en París sino en su tierra. El movimiento Bachué se quedó en reivindicaciones a través de la temática indigenista, con soluciones más anecdóticas que formales, orientado también por el muralismo mexicano, sin lograr mayor trascendencia estética.

Décadas más tarde, con la promulgada universalidad del arte, tan en boga durante los años cincuenta y sesenta, daba lo mismo estar en cualquier parte del mundo porque los resultados artísticos serían seme-

²⁶ J. TORRES-GARCÍA, *Universalismo constructivo. Contribución a la universalidad del arte y la cultura en América*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, págs. 992-996.

jantes, y estaba proscrito por los teóricos y galeristas hacer arte en que se expresara algo propio.

Pero al iniciarse la década de los sesenta, el grabador Pedro Hanné Gallo recrea, en sus xilografías con personajes de figuras anchas, compactas, pesadas, de formas macizas y construcción ortogonal, elementos del dibujo escultórico agustiniano, llenando todo el espacio de la obra.

En estos años comenzó a interesarse en la orfebrería precolombina el diseñador David Consuegra, especialmente en los motivos muiscas y tolimas, con los cuales hizo su libro *Ornamentación calada en la orfebrería indígena precolombina*. Desde esa época Consuegra ha insistido en lo precolombino en su trabajo como un compromiso con las expresiones gráficas autóctonas. Y en algunos intaglios en blanco y negro del grabador Omar Rayo también se puede reconocer la presencia de los diseños indígenas de la cestería actual.

En adelante sólo hasta que algunos artistas se sintieron seguros de su obra después de haber recibido y asimilado los diferentes credos estéticos europeos y norteamericanos y, por consiguiente, de sentirse reconocidos, se aproximaron al arte procolombino buscando de manera consciente las nuevas fuentes de su trabajo artístico, haciendo numerosas exposiciones dedicadas a exaltarlo y reconociendo además sus fuentes precolombinas.

Éste es el caso de los escultores Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret, consagrados desde la década de los sesenta, pero que en un período más reciente se han preocupado por la exploración de las formas precolombinas, buscando estas influencias e incorporándolas a su inconfundible lenguaje plástico dentro de un momento de gran madurez estilística de su obra.

Ramírez Villamizar, de formación arquitectónica, hace pintura dentro de la abstracción geométrica; de allí pasa al relieve y por este camino transita a la escultura. Así llega el arte precolombino, al cual dedica exposiciones como "Homenaje a MachuPicchu", donde en esculturas en lámina de metal transmite las vivencias que tuvo en esta ciudad. Es interesante anotar que en estas obras Ramírez Villamizar hace una transposición de elementos de la arquitectura inca en piedra de esta ciudad, como terrazas y escaleras, a formas abstractas de rigurosa geometría, como es propio de su lenguaje artístico. También posterior-

mente en otra exposición de escultura, “Homenaje a los artífices precolombinos”, sigue trabajando dentro de estos postulados.

Negret, escultor abstracto en metal, pero que utiliza detonantes colores en sus obras para acentuar el sentido de las formas en las que integra líneas rectas y curvas, y quien vive rodeado de selectas piezas de arte precolombino, en obras como sus soles había manifestado ya una evidente inspiración en la orfebrería indígena. Pero es más adelante cuando vuelve su mirada hacia la escultura pétrea agustiniana y la maravillosa e imponente naturaleza de esta montañosa región de los Andes colombianos, y basado en esta temática hace una exposición para conmemorar a estos escultores, de los que incorpora formas y ritmos lineales, tanto como la sugerente majestuosidad del entorno montañoso de este paisaje. Y en su más reciente exposición, basado en el arte del antiguo Perú, Negret recrea en sus esculturas obras como la Puerta del Sol de Tiahuanaco, los motivos de los textiles o, incluso, toma elementos como los “quipus” — que son sistemas de numeración mediante nudos y colores — tejidos en fibras vegetales, y los traduce dentro de su lenguaje plástico, dándoles una nueva significación mediante las formas y policromía característica de su estilo. Debemos anotar que la Puerta del Sol también ha servido como fuente de inspiración a la escultora chilena Marta Colvin.

Al igual que Negret, otros artistas se han inspirado en el arte agustiniano, como Germán Botero, quien ha tomado el sentido del espacio de estos monumentos megalíticos y el manejo del agua en movimiento integrado a la piedra como elemento mítico y sensible según el modelo de la fuente ceremonial del “Lavapatas”, como punto de partida de algunas de sus obras. En éstas recrea elementos construidos como espacios arquitectónicos, tales como los planos horizontales con agua y las formas geométricas que se yerguen verticales. Además en la obra más reciente de Botero, en metal, es patente su interés en las formas geométricas y en el trabajo de las texturas, bruñidas o ásperas, basadas en la orfebrería prehispánica.

Igualmente una escultora, Lidia Azuat, recrea en gruesas cortezas de madera los largos espacios míticos y funerarios de las cámaras rectangulares en piedra de los dólmenes agustinianos. También Nadim Ospina se interesa por incorporar el arte precolombino a sus montajes y otras obras, tomando como fuentes de referencia la escultura agus-

tiniana, las figuras modeladas quimbayas y las figuras zoomorfas de la cerámica negra tayrona, dándoles una irónica significación.

Como se ha podido ver, son varios los artistas que se han interesado en el arte agustiniano, el que por sus características plásticas parece ser, por su poder de sugerencia, la más importante lección escultórica que hay en Colombia, y la que con su maravilloso ejemplo del trabajo mítico de la piedra, expresado como testimonio de sus preocupaciones cósmicas y trascendentes, consignó en su estatuaria y en su arquitectura funerarias.

También Fernando Botero, uno de los más notables artistas latinoamericanos, primero en su pintura y luego en sus esculturas, reconoce que la presencia de formas compactas, plenas y redondeadas de sus figuras es sugerida, hasta cierto punto, por el arte precolombino. Así, en la entrevista dada al alcalde de París, Jacques Chirac, cuando confronta “su doble inspiración, europea y latinoamericana”, y éste le dice: — ¿Dónde encuentra usted sus principales raíces?, Botero le responde: “Mi trabajo tiene raíces muy claras dentro de la tradición precolombina y en el arte popular de la América Latina”. Añadiendo luego: “Igualmente, tengo formación en Europa, puesto que estudié tres años en Florencia. Y por supuesto, todas las cosas que he querido, que me han tocado, se encuentran en mis obras. Se ve la presencia de elementos etruscos y romanos mezclados con lo precolombino. He escuchado las voces de un mundo para poseerlas”²⁷.

Una de las claras raíces aludidas por Botero se puede encontrar, a nuestro entender, entre otras, en la forma cilíndrica de las figuras huecas calimas modeladas en arcilla, formas cerradas, redondas y plenas, por su estructura geométrica y su sencillez, de carácter monumental.

Igualmente en el catálogo de la exposición de Botero en Florencia el crítico italiano Victorio Sgardí hace interesantes anotaciones, respecto a estas influencias, que se deben conocer:

Las grandes vasijas, los objetos, la síntesis que muestran terracotas y joyas precolombinas, han sido lenta y largamente meditados e interiorizados por Botero, estableciendo una continuidad tan fundamentada, tan reconocible en su cultura de origen, que para nosotros, lejanos y distantes, y para quienes el cuerpo humano

²⁷ JACQUES CHIRAC, *El alcalde entrevista al artista*, en *El Tiempo*, 21 de octubre de 1992. (Entrevista a Fernando Botero tomada de *Le Figaro*, París.)

tiene como parámetro la civilización griega, es difícil entenderlo solamente ante las obras, inmersas en el mercado y la cultura de la civilización occidental²⁸.

También en algunas recientes obras del grabador Dioscórides Pérez, como en su "Códice", se advierte la presencia de la orfebrería muisca, en donde recrea mediante figuras triangulares basadas en los tunjos, mitos indígenas de algunos grupos actuales, en sucesivas escenas donde transcribe estas narraciones dentro de las características de su abigarrado estilo.

El arte precolombino según sus propias fuentes.

Para complementar lo tratado presentamos estos planteamientos que no corresponden a los puntos de vista occidentales sobre el arte precolombino sino que son el pensamiento indígena, su visión sobre el arte. Esto nos permite entrever su complejidad y nos da, dentro de su propio marco de referencia, nuevos elementos para aprender a verlo y valorarlo desde sus propias concepciones. En este caso tomamos como marco de referencia los poemas aztecas, en lengua náhuatl, que revelan la riqueza de su pensamiento artístico. Además, queremos refutar a uno de los ponentes de un Seminario sobre Arte Latinoamericano celebrado en Bogotá, cuando dijo que las culturas indígenas carecían de la palabra *arte* y, por consiguiente, no hacían arte ni tenían este concepto.

Al respecto, queremos exponer algunos elementos de juicio mediante ejemplos de México y Colombia, países donde en importantes mitos indígenas la creación de las artes y oficios se atribuye a un personaje legendario como Quetzalcóatl o Bochica. En México, la concepción artística azteca se conoce por los poemas en lengua náhuatl de los informantes de Fray Bernardino de Sahagún del Códice Matricense, traducidos y estudiados por Miguel León Portilla. Por estos poemas como por los cronistas se sabe que entre los aztecas "tolteca" no sólo era el nombre de los antiguos constructores de monumentos, a quienes reconocían como los grandes herederos de Quetzalcóatl, sino que con este nombre se refieren a los artistas en el siguiente poema:

²⁸ VITTORIO SGARDI, *El nuevo mundo de Botero*, en "Lecturas Dominicales", *El Tiempo*, Bogotá, 28 de julio de 1991, pág. 8.

Tolteca: artista, discípulo, abundante, múltiple, inquieto.
El verdadero artista: capaz, se adiestra, es hábil;
dialoga con su corazón, encuentra las cosas con su mente.

Pero en estos poemas no sólo se refieren al artista y a su obra, definiendo y dando pautas para su trabajo, sino que también describen al mal artista:

El torpe artista: obra al azar, se burla de la gente,
opaca las cosas, pasa por encima del rostro de las cosas,
obra sin cuidado, defrauda a las personas, es un ladrón.

Estos poemas, que son un tratado de estética, son muy interesantes porque dan normas críticas para valorar al buen o al mal artista. Pero no sólo se refieren al artista en general, sino que también describen al pintor y al alfarero, como la labor de los metales preciosos, o a los orfebres. Así, el “tlahcuilo” es:

El pintor: la tinta negra y roja,
artista, creador de cosas con el agua negra.
Diseña las cosas con el carbón, las dibuja,
prepara el color negro, lo muele, lo aplica.

Y sobre el “mal pintor” dicen lo siguiente:

Pinta las cosas en vano,
sus creaciones son torpes, las hace al azar,
desfigura el rostro de las cosas.

El alfarero es el “zuquichihqui”:

El que da un ser al barro:
de mirada aguda, moldea,
amasa el barro.
El buen alfarero:
pone esmero en las cosas.

Y el “mal alfarero” es “torpe, cojo en su arte”. Y describen la técnica de los metales preciosos así:

Con carbón, con cera diseñaban,
creaban, dibujaban algo,
para fundir el metal precioso,
bien sea amarillo, bien sea blanco.
Así daban principio a su obra de arte...

Si comenzaban a hacer la figura de un ser vivo,
si comenzaban la figura de un animal,
grababan, sólo seguían su semejanza,
imitaban lo vivo,
para que saliera en el metal,
lo que se quisiera hacer.

Y del orfebre, que es el “teucuitlapitzqui”, dicen:

El buen orfebre:
de mano experimentada, de mirada certera
prueba bien los metales, los pule.
Guarda sus secretos,
martillea los metales,
los funde,
los derrite, los hace arder con carbón,
da forma al metal fundido, le aplica arena ²⁹.

Igualmente, quien labora las piedras preciosas es el “tlatecqui”, y el poeta es el “cuicapicqui”, y el cantor, el “cuicani”. Como complemento de esta parte sobre los artistas aztecas, se sabe que había casas para su educación o “cuicacatl”, y en los diversos códices precolombinos hay ilustraciones de pintores, escultores, orfebres, etc.

En Colombia, la orfebrería maravilló a los cronistas y, por consiguiente, es la manifestación artística sobre la que consignaron mayor información. De esta manera sabemos que “Guatavita” no sólo era un cacicazgo célebre por la leyenda de El Dorado, una laguna y el nombre de una población muisca especializada en la orfebrería, sino que los “guatavitas” eran reconocidos orfebres. Pero lo más importante es que su trabajo, muy especializado, se pagaba con el doble del tiempo de otra clase de trabajo. Así, como ejemplo, diez días de trabajo de un guatavita valían por veinte días de un agricultor. Este ejemplo ilustra la consideración del orfebre entre los muisca de la Sabana de Bogotá. Respecto a su obra, ésta se usaba como ofrenda, tal como lo atestiguan los “tunjos”, nombre de las figuras planas triangulares muisca, derivado de “chunzo”, voz muisca para las ofrendas depositadas como exvotos, o pagos, en lagunas, ríos y cavernas. El cronista Pedro Cieza de León anota, sobre la orfebrería, que se usaba para “enjaezarse” y

²⁹ MIGUEL LEÓN-PORTILLA, *op. cit.*, págs. 160-166.

como ofrenda en los templos y sepulturas, definiendo así su valor: "(...) porque estos indios no lo quieren ni lo buscan para otra cosa, pues no pagan sueldo con ello a las gentes de guerra, ni mercan ciudades ni reinos, ni quieren más que enjaezarse con ello siendo vivos, y después que son muertos llevárselo consigo"³⁰. Al respecto del trabajo de las minas de oro y su laboreo especializado en Buriticá en la región del Zinú, fray Pedro Simón observa que "(...) el ser los indios de plateros de labrar oro con primor, a su modo, a que acudiendo los de las otras, les hacían grandes pagos por su trabajo, (...)"³¹.

Anotación con que el cronista Simón reconoce la calidad del trabajo de orfebrería indígena, añadiendo además que allí acudían indios de otras partes a mandar hacer objetos y sobre su precio dice que "les hacían grandes pagos". También, según los cronistas, en las estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta existía otra población de orfebres tayronas llamada Buritaca. Respecto a la valoración de la orfebrería en el mundo indígena queremos anotar que se han encontrado piezas de orfebrería tolima depositadas como ofrenda en sepulturas quimbayas y muiscas, lo que plantea, como hipótesis de trabajo, el reconocimiento de su valor como adorno jerárquico o como ofrenda, aun fuera de su propia cultura.

En la época precolombina, las diferentes manifestaciones artísticas, arquitectura, escultura, pintura, orfebrería, alfarería y tejidos, como objetos sensibles, expresan sus vivencias acerca de la naturaleza y el cosmos, como construcciones simbólicas del universo, como formas e imágenes vitales o como ayudas mágicas y rituales. Pero siempre hechas de manera consciente, buscando la perfección formal a través de los valores plásticos que, expresados desde sus propias y diversas circunstancias de tiempo y lugar, les han conferido trascendencia universal.

En el momento actual, según su interlocutor, lo precolombino se acepta o se niega como arte, viéndose como un objeto o "cosa" arqueológica, "congelada" en una vitrina de un museo como producto de una cultura extinguida y, por consiguiente, inerte, o se verá estéticamente al percibir sus valores plásticos, arquitectónicos, escultóricos y pictóricos,

³⁰ CIEZA, *op. cit.*, pág. 96.

³¹ Fray PEDRO SIMÓN, *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*, Bogotá, 1892, pág. 84.

PABLO GAMBOA HINESTROSA

o como trabajo artístico de orfebrería, alfarería o tejido. Esto es, como formas expresivas, y por lo tanto actuantes, vivas y siempre presentes. En la época precolombina, el arte fue realizado de manera consciente buscando la perfección formal a través de los valores plásticos que expresados desde sus propias y diversas circunstancias de tiempo y lugar les han conferido trascendencia universal.