

# La abstracción en el “arte prehispánico”\*

Miguel Guzmán

## 1. Introducción

Dentro del contexto de la cultura occidental de fines del siglo XX, nos damos cuenta que no podemos asumir los patrones existentes para medir o calificar los hechos pasados y menos aún las manifestaciones culturales de las distintas civilizaciones desarrolladas en épocas y espacios diferentes. Así, la labor del historiador debe encuadrarse en esa objetividad: un despojo de prejuicios y en la comprensión cabal de los procesos culturales.

Es por ello que aquí se pretende enfocar el tema del “arte” andino prehispánico desde una óptica general: entender dichas manifestaciones no tanto como resultado, sino como parte del proceso necesario para la continuidad y sustento de la sociedad, en tanto imágenes simbólicas que se transmiten por generaciones. Así, es importante tener una idea más clara de la concepción que tenían del mundo, y como ésta determina los patrones arquitectónicos, en donde se desarrollan las diversas actividades: administrativas, religiosas, rituales, culturales, etc., entre ellas las denominadas “artísticas” (aunque es necesario poner en claro que las nociones de “arte” y “artista” nunca existieron en las primeras civilizaciones, pues las obras se hallan ligadas íntimamente a otros fines).

Así pues, cuando el mundo de la imagen deviene en mundo de la escritura debido al proceso de conquista, tan controvertido, se enfrentan los criterios de concepción del mundo y, por ende, la confusión se hace evidente<sup>1</sup>. La conciencia europea del siglo XVI, en general identificada con el Renacimiento y su sentido humanista, y en particular con su arte figurativo (donde la perspectiva es uno de los elementos que la definen, en tanto característica de su estaticidad), debió experimentar, al llegar a América, una suerte de dimensión desconocida o de otra realidad, en donde las manifestaciones “artísticas” eran sobre todo de carácter no figurativo y “en ausencia del lenguaje escrito, las artes proveían los medios para visualizar las elaboraciones simbólicas”<sup>2</sup>.

Esto es importante comprender, porque el mundo de la imagen era, pues, la correlación dialéctica entre los mitos, los ritos y los hitos (que podríamos denominarlos como “escritura simbólica”), y eso era lo que daba el sentido a la vida.

Las manifestaciones culturales están dadas por esas representaciones, tanto bidimensionales: textiles, murales o frisos; como tridimensionales: cerámica, escultura y arquitectura. Y van desde la abstracción de petroglifos hasta el figurativismo Mochica (que en realidad no es sólo una representación del ser humano, sino una descripción y narración –muchas veces míticas– del modo de vida), desde la escultura Chavín hasta los facetados Inca, desde la urdimbre y trama textil hasta los espacios arquitectónicos, desde los mitos a lo real, desde las primeras concepciones numinosas<sup>3</sup> hasta lo abstracto trascendental: eso que se mantiene y es símbolo aún.

## 2. La concepción del mundo andino: de los mitos a los hitos.

En las primeras civilizaciones la imagen del tiempo, el tiempo presente y futuro es una recurrencia del pasado. *“No el pasado reciente, sino un pasado inmemorial que está más allá de todos los pasados, en el origen del origen (...) fluye continuamente, desemboca en el presente y, confundido con él, es la única actualidad que de verdad cuenta. La vida social no es histórica, sino ritual, no está hecha de cambios sucesivos, sino que consiste en la repetición rítmica del pasado intemporal (...). Para todas ellas el pasado de los primitivos, siempre inmóvil y siempre presente, se despliega en círculos y en espirales: las edades del mundo”*<sup>4</sup>. Es, pues, un pasado mítico que da origen y organiza la sociedad.

Así, el mito, el rito y el hito son concepciones que se forman y maduran en las sociedades, desde siempre, en su afán por adaptarse al medio y sobrevivir. Es una respuesta colectiva, socialmente identificada, que regula la cotidianidad y crea eventualidades. Según C. Jung<sup>5</sup>, existen tres mitos o símbolos esenciales y primigenios en la humanidad: los mitos de la piedra, el fuego y el círculo. La piedra como la fuerza que se representa en sí misma, evidente, duradera y “atemporal”, como el espíritu. El fuego, que estimula a congregarse, a reunirse o a juntarse con esa idea de colectividad. Y el círculo, con su movimiento recurrente y continuo, que marca reinicios y ciclos.

Así, cada sociedad se desarrolla en lugares que serán compartidos en un constante aprendizaje, demostrando la capacidad innata del hombre para adaptarse. Forma así lo que denominamos *cultura*, es decir, produce todo aquello que requiere (productos materiales y cultura inmaterial) para adaptarse al medio y satisfacer sus necesidades.

Los andes son, pues, uno de esos lugares que existen a nivel mundial como germen de “civilizaciones”: China, India, Medio Oriente fértil (Sumeria y Egipto), Méjico y Perú. En todos ellos la complejidad cultural llegó a través de largos procesos de organización (en todas sus expresiones: económica, administrativa, religiosa, etc.) a niveles altos de conocimiento. En nuestro caso, es un proceso con más de 8,000 años de historia, y que a través de pueblos y generaciones van conformando la identidad andina. Identidad que crea sus propios mitos proponiéndoles un sentido, un fin en su organización. De estos nacerán los ritos como manifestación de la conciencia en favor del fin. Es la acción extraordinaria que

marca pautas espacio-temporales. Y finalmente crea sus hitos, las representaciones formales de las imágenes, que se hallarán siempre presentes, marcando la constancia del mito.

Es aquí, en las representaciones formales (estudiadas hoy por la semiótica y la iconografía, la antropología, la psicología y otras disciplinas), donde se trata de mantener el vínculo temporal que prolongue y dé unidad a la sociedad, y en donde la repetición de los motivos crea una imagen estable a través de las generaciones. Son todas estas representaciones (realizadas con fines específicos) las que causaron desconcierto a la nueva civilización occidental y que, en muchos casos, fueron mal denominadas decorados o decoraciones artísticas.

Si todas las manifestaciones del hombre están imbuidas de conocimiento, cuanto más lo estará la arquitectura. La arquitectura es el fenómeno que nos habla claramente de la finalidad del ser humano, de su esencia consciente, emotiva y transformadora. Es el reflejo de una cultura, de su modo de ser, de su pensar, de su enfrentamiento y adaptación al lugar. Es decir, si nace auténtica y tectónica (reflejo de sus propios materiales y su técnica) es el encuentro del hombre con su medio y con su existencia.

Comprender la esencia de las cosas, la esencia o concepción de su pensamiento, del modo de actuar como sociedad, es empezar a interpretar las respuestas formales, que ahora vemos en muchos casos destruyéndose. La cosmovisión andina es por ello importante. Se encuentra ligada íntimamente con la agricultura y su desarrollo. Controlar los cultivos implicaba conocer el tiempo, cuándo es de día y cuándo es de noche, cuándo llueve y cuándo no; implicaba, entonces, saber el recorrido de los astros (el sol, la luna, las estrellas, las constelaciones), saber sus posiciones extremas, los ciclos y reinicios. Cultivar era pues, sobrevivir, y para ello se debía conocer cómo hacerlo más efectivo.

De hecho, se conocieron y desarrollaron altas técnicas hidráulicas para mejorar la producción. Canales, acueductos, andenes, son los mejores ejemplos de ello<sup>6</sup>. Pero toda obra requería de la participación masiva de la colectividad. La concepción andina, es decir, su manera de interpretar el mundo, se basaba en el autorreconocimiento, no sólo de los individuos (*runa*), sino de la naturaleza (*sallqa*) y de los dioses (*huaca*), de su equivalencia e incompletitud entre todos ellos. Es decir, el saber que uno es

igual al otro permitía el diálogo, y el saber que nadie es perfecto producía el intercambio recíproco<sup>7</sup>. Aquí la esencia del *ayni*, con su concepto de dar y recibir. Si bien es cierto que había jerarquías, éstas se hallaban en el nivel organizativo, en donde nadie se quedaba al margen de los beneficios de la producción, por medio de la complementaria redistribución.

Otras concepciones estaban referidas a la cuatripartición, la tripartición y la dualidad<sup>8</sup> en relación a la organización del espacio. Los conceptos de *suyu*; los niveles de existencia: *kay pacha* (mundo de arriba), *hanan pacha* (el mundo de aquí) y *ucku pacha* (el mundo interior o de abajo); o el *hanan* (alto) y el *hurin* (bajo), son algunas expresiones de ello, respectivamente.

Todo ese continuo devenir, ideológico-astronómico (mitos, religión, dioses), ceremonial-administrativo (ritos, ceremonias agrícolas), representacional e iconográfico (hitos, esculturas, cerámicas, figuras textiles) es conjugado en una formación creciente de conciencia social y expresado en sus obras y en su arquitectura. Así, la identidad andina es, sobre todo, mítico-religiosa (finalidad), astronómico-agrícola (función), e iconográfico-abstracta (forma). Su arquitectura y sus artes son un reflejo constante de estos tres aspectos: sus finalidades, sus funciones y sus formas.

### 3. Sobre la organización del espacio: su arquitectura.

La producción arquitectónica “prehispanica” es extensa, y en cada una de ellas se podría analizar dichos aspectos. Todo objeto visual posee “una capacidad incomparable para informar al observador respecto de sí mismo y su propio mundo o respecto de otros lugares y otros tiempos por alejados y poco conocidos que sean”<sup>9</sup>.

El emplazamiento u orientación de sus edificaciones no es casual, tenían que ver con el control del tiempo y del lugar. Producir elementos que marquen fechas o tiempos importantes donde se producían cambios climáticos (equinoccios, solsticios) era necesario y esencial<sup>10</sup>. Además, ello se asociaba con sus mitos, referidos en muchos casos al sol o a la luna (a lo masculino y lo femenino) y las orientaciones podían variar. Para su ejecución existían hombres especializados: los *yanca*<sup>11</sup>, que controlaban y dirigían la dirección de los muros de su arquitectura. Es por ello que encontramos en su traza quiebres y ángulos diferentes. La edificación se dirige hacia algo por algo. Hay un querer marcar la presencia de un momento o lugar importante.

Lo ritual se junta con ello. Los lugares de acopio de la producción agrícola son claramente definidos. Los espacios para albergar a quienes hacían las ofrendas eran típicos (los “patios” –generalmente alargados– o las “plazas”) y se encontraban en un nivel inferior de quien las recibía: el sacerdote asentado sobre alguna plataforma, expresando así el concepto de dualidad o jerarquía. Es decir, lo administrativo y funcional también era importante, produciendo momentos al margen de lo cotidiano: los rituales.

En relación a lo formal en su arquitectura, se logró conjugar la proporción del espacio con los materiales constructivos, dándole su característica innata de solidez y dinámica, por su adecuación al lugar. La arquitectura “prehispanica” es una arquitectura de ritmo, luz y sombra, como algo constante en su ejecución. Ritmo por el conocimiento alcanzado en el empleo de razones y proporciones (módulos armónicos y dinámicos) en su trazado y volumetría. Luz y sombra por la perenne dualidad como modo de pensamiento en el que ambos se contemplan para crear vida<sup>12</sup>. La solidez de las masas monumentales no llega a ser pesada, están impregnadas de fuerza tectónica, y están articuladas constantemente a espacios abiertos, creando esa tensión de fluidez, equilibrio e integración entre ambos y con el lugar.

La presencia organizada de sus elementos: muros, rampas, escaleras, andenerías, “canchas”, depósitos, habitaciones, etc., producto de una simplificación sistematizada, que va de una búsqueda de lo complejo (expresión de su pensar) hacia una abstracción eficiente y clara en su propósito se mezcla con su simbolismo e iconografía en tanto proporción, logrando definir patrones característicos en su arquitectura. Es decir, esa forma simple final evidencia la presencia de un contenido.

Lo formal, contenido y continente, era el resultado de su pensamiento mítico, decidido, fuerte, numinoso, y estaba estructurado en relación con lo ceremonial, creando también espacios virtuales manejados con gran maestría. Espacios definidos por recorridos y lugares rituales de claro propósito (por ejemplo, el ascender a un cerro o *apu*<sup>13</sup>, o las fascinantes líneas de Nasca). Los espacios exteriores se constituyen en primordiales, relacionados siempre a los interiores.

Existe finalmente una clara manera de entender su arquitectura, entendiendo su mundo complejo y diverso, muy pocas ve-

ces simétrico. La asimetría es algo fundamental, por su cercana relación con la naturaleza, con los andes, con ese territorio generalmente diverso. El adecuarse al lugar es ante todo necesario.

#### 4. Sobre el arte abstracto: módulos y proporciones. O, sobre la abstracción y la modernidad del pasado.

Como todo arte y como todo objeto cultural producido por el hombre, éstos están llenos de conocimiento. Levantar una piedra, construir un muro, son una manifestación del conocimiento de las fuerzas de gravedad. Implican una organización y un equilibrio. Moldear una vasija, tejer, cultivar, son actividades que requieren orden, control, eficacia en el manejo de los tiempos, y un compromiso con el lugar donde se producen.

La arquitectura es el compendio de muchas actividades, de otras artes que pueden mostrarse en ella. Así, el haber adquirido gran conocimiento en la construcción de sus obras, no es sino el resultado de largos procesos paralelos en las demás actividades. El desarrollo textil, el uso de pintura en las telas<sup>14</sup>, el magnífico trabajo de la piedra, la domesticación de las plantas, el “lenguaje artístico” con sus representaciones codificadas en formas geométricas (como método reductivo, originado en las coordenadas de urdimbre y trama del tejido)<sup>15</sup>, la misma escultura abstracta, los frisos y relieves murales, son evidentes indicios de ese proceso de conocimiento evolutivo, anticipado y vigente de nuestro pasado. Es pues, un anticipado desarrollo que no hay que ocultar.

Cuando Fernando de Szyszlo se refiere a su interés por el “arte prehispánico” nos da dos claras razones: la primera es la posibilidad de “reconocer una tradición plástica autónoma en esta parte del mundo”<sup>16</sup>, es decir, esa clara originalidad abstracta; y la otra, su admiración y reconocimiento de que así como existen maneras de composición en el arte occidental, de igual forma aquí merecen estudio los sistemas de representación (aludiendo, obviamente, a la composición geométrica y las proporciones). Labor que en las 3 últimas décadas se viene desarrollando a través de serios estudios, que no hacen sino confirmar el conocimiento alcanzado en el uso de la geometría. Tantas coincidencias no podemos atribuir las a la casualidad.

Por un lado, a través de la percepción podemos darnos cuenta que el primer contacto visual con la obra –“prehispánica”– es la impresión o impacto formal, en donde dicha tradición plástica es sin duda atrayente de nuestra sensibilidad estética, por su magnitud, por su conformación, por sus singulares representaciones, por su color, por su abstracción y, también, por su contenido (ciertamente muchas veces indescifrable). Y por otro, la clara conciencia del uso de módulos geométricos, sustentada en una larga tradición textil prehispánica, deviene en pensamiento y conciencia de lo abstracto. Representar, por ejemplo, un pez, un felino u otra imagen en una trama geométrica, es ya salirse de lo real-figurativo-representativo e ingresar a una noción de síntesis mítica-geométrica-narrativa.

La concepción del módulo es vital. Su expresión en los tejidos es determinante. Aquí se juntan la geometría, el diseño y el color, así como su sentido iconográfico. En Huaca Prieta se pudieron rescatar innumerables trozos de tejidos con extraordinarias representaciones (cóndor, puma, serpiente bicéfala, figura humana, etc.), datadas entre 3,000 y 2,500 a.C.<sup>17</sup>

Finalmente, los incas son el epílogo de este proceso cultural, que se manifiesta en su arquitectura monumental y también cálida, en donde las protuberancias y facetados de las piedras son un despliegue estético ligado a su esencia constructiva. Pero además de ello, manifiestan una predisposición hacia la comunicación, por su disposición y ubicación sobre las superficies de las piedras. Esa forma asimétrica de ubicar los elementos corresponde también a los *quipu* (nudos sobre cuerdas) y a los signos *tocapu* (diseños geométricos textiles, a manera de túnicas, con símbolos o unidades modulares que se combinan y repiten sin un “orden aparente”).

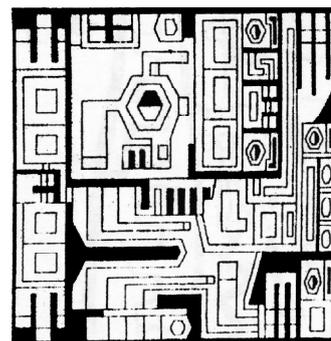
*“Cada ‘tocapu’ es un cuadrado dentro del cual aparecen distintos símbolos geométricos que se combinan en forma tan arbitraria en los lienzos que sólo pueden obedecer a un ordenamiento lógico ‘gramatical’.”*<sup>18</sup>

Son obras de otra índole, en donde podríamos hurgar y establecer paralelos con el arte moderno de nuestro siglo. Es, sin duda, en esa geometrización, en esa abstracción formal del “arte prehispánico”, donde existe una cualidad atemporal, que sería el cordial encuentro de ambas respuestas culturales: la occidental y la andina.

Mirar nuestro pasado sería empezar a entender nuestras raíces, nuestro contacto con el lugar, descubrir los conocimientos que se hallan ocultos por nuestro olvido. Mirar el pasado para entender la esencia y la forma, el contenido y el continente. Mirar el pasado sería, tal vez, acercarnos a un futuro diferente y propio.

El arte es inevitable, se halla en el desarrollo de la cultura. Es también una necesidad por compartir,

que se manifiesta en cada producto cultural ejecutado con un propósito específico y en donde nuestra sensibilidad es afectada de una manera singular y atrayente. Las artes realizadas en el “mundo prehispánico” no se apartaban de lo cotidiano, su ubicua presencia implicaba una participación general en la acción y en la conciencia. Un vínculo que fortalecía la unidad de la sociedad.



## Notas

- \* Este artículo fue publicado originalmente en *Arquitextos* 8, Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad Ricardo Palma, 1998. Después de más de dieciséis años se ha mantenido todo el texto, sin embargo, con correcciones necesarias de: erratas en algunas referencias que se han revisado, algunos términos en quechua señalados ahora en cursiva y sin el plural con “s” que no admite la lengua original, así como haber agregado el resaltado entre comillas para el término “prehispánico” por su connotación cultural y cuyo sentido debe invitar a una reflexión. (Nota del autor)
- 1 Mirko Lauer dice: “Desde entonces palabra e imagen, decir y mostrar, han ocupado lugares distintos y jerarquizados en el sistema de símbolos y valores de la cultura peruana, y han constituido en sus relaciones una de las grandes líneas divisorias de la nacionalidad”. Szyszlo. *Indagación y collage* de Mirko Lauer con ensayos de Javier Sologuren y E.A. Westphalen. Lima: Mosca Azul editores, 1975: 10.
  - 2 Paternosto, César. *Piedra abstracta. Escultura inca: una visión contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1989: 25.
  - 3 Paternosto (1989: 31) cita a Mircea Eliade y dice que este término, numinoso, “define las experiencias de la conciencia primordial (antes llamada “primitiva”) confrontada con la revelación de poderes divinos: sentimiento de terror ante lo sagrado...”.
  - 4 Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 4ta. Edición, 1993: 27 y 29.
  - 5 Jung, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt editores. 3ra. edición, 1981.
  - 6 Campana, Cristóbal. *La Cultura Mochica*. Lima: Edición Concytec, 1994: 79-80.
  - 7 Grillo F., Eduardo. La cosmovisión andina de siempre y la cosmología occidental moderna. En *¿Desarrollo o descolonización en los andes?* (AAVV) Lima: Pratec, 1ra edición, 1993: 26-27.
  - 8 Hocquenhem, Ana María. *Iconografía Mochica*, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 3ra edición, 1985: 27-36.
  - 9 Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 11ª edición, 1995: 168.
  - 10 Reiche, María. *Contribuciones a la geometría y astronomía en el antiguo Perú*. Lima: Epígrafe editores, 1993.
  - 11 Taylor, Gerald. *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1987: 170-171. Los “yanca” eran los maestros que vigilaban el paso del sol y la sombra producida por los muros durante su recorrido, obteniendo así, sus puntos extremos (solsticios).
  - 12 Ver el estudio de Mario Osorio sobre Chavín. *Chavín. Estructuras de observación*. Lima: Edición Nicolsa, 1988. Establece una serie de connotaciones en el proceso conceptual para la edificación. de este templo, basándose sobre todo en las dualidades: exterior-interior, luz-sombra.
  - 13 Hernández, Max, Moisés Lemlij, Luis Millones, Alberto Péndola y María Rostworowski. *Entre el mito y la historia. Psicoanálisis y pasado andino*. Lima: Ediciones Psicoanalíticas Imago, 1987: 6. “Es interesante señalar que en el mundo andino determinados cerros y quebradas son consideradas como expresiones de lo sagrado, es decir, las huacas de las referencias documentales de la colonia y los Apus de la investigación etnográfica.”
  - 14 Paternosto, César, op. cit. p. 21. “... los antiguos peruanos usaron el lienzo como soporte pictórico mucho antes que los artistas de Occidente; las telas pintadas de Karwa, con iconografía chavinense, datan, por lo menos, del primer milenio antes de Cristo, mientras que en Europa sólo se comienza a usar la tela hacia fines del siglo XV.”
  - 15 “Pero lo más fascinante es que estas sorprendentes secuencias de reducciones geométricas, realizadas posiblemente entre los siglos VIII y XII, parecen anticipar un proceso al que el arte de Occidente sólo habría de llegar, laboriosamente, en nuestro siglo”. op. cit. p. 42.
  - 16 Lauer, Mirko, op. cit. p. 25.
  - 17 Paternosto, César, op. cit. p. 148. Se indican las excavaciones realizadas por Junius Bird, entre 1946-47.
  - 18 Lumbreras, Luis Guillermo. *Textiles prehispánicos*. Lima: Editorial Alfa S.A., s/f: 60.