

Worringer y su visión del antiguo arte egipcio. La esfinge, la pirámide y la columna vegetal decorativa

Worringer and his vision of ancient Egyptian art. The sphinx, the pyramid and the ornamental vegetal column

Jorge Jofre¹

Universidad Nacional de San Martín

Buenos Aires, Argentina

jorgejofre2000@gmail.com

Resumen:

En “El arte egipcio” (1927), Wilhelm Worringer, aplicó una gran parte de sus teorías formalistas- y ciertamente bajo una lógica binaria- para el abordaje de antiguas manifestaciones estéticas. Al inicio el artículo pone en escena la geometría de la pirámide y el naturalismo de las figuras esculpidas: las ideas del historiador alemán sobre la presunta falta de sentimientos y artificialidad de una cultura. Hacia el final coloca en la mira la columna vegetal egipcia y debate los

¹ Licenciado en Enseñanza de las Artes por la Universidad Nacional de San Martín. Docente en la Escuela de Artes Visuales N° 1 y el Conservatorio de Música N° 1 de la Dirección de Enseñanza Artística de la Provincia de Buenos Aires. Ganador Primer Premio en Tercer Concurso de Ensayo Cinematográfico (2005) del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Autor del libro “Berni X 4 tiempos”. Ha publicado numerosos artículos, reseñas y textos en internet sobre arte, cine y series televisivas. Miembro del Círculo de Periodistas de San Martín y del Grupo Prensa del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

posibles vínculos con la esfera de lo íntimo y la fantasía artística. El artículo aporta, además, a modo de cierre, la posible mirada del escrito worringeriano desde el siglo XXI

Palabras clave: Antiguo Egipto - arte artificial - lógica binaria - pirámide y esfinge - columna vegetal decorativa

Abstract:

In “Egyptian Art” (1927), Wilhelm Worringer, applied a great deal of his formalists theories – certainly from a binary logic- to approach ancient aesthetic manifestations. In the beginning the article exposes the geometry of the pyramid and the naturalism of sculpted figures: the ideas of the German historian about the presumed lack of feelings and artificiality of a culture. Towards the end it focuses on the Egyptian vegetal column and discusses the possible links with the realm of the private and the artistic fantasy. The article provides, as a conclusion, a way of seeing the writing of Worringer from the XXI century.

Key words: Ancient Egypt – artificial art – binary logic – pyramid and sphinx – ornamental vegetal column

Cita sugerida: Jofre, J. (2022). Worringer y su visión del antiguo arte egipcio. La esfinge, la pirámide y la columna vegetal decorativa. *Revista de Historia Universal*, 25, 61-87.

Introducción

“El arte egipcio” de Wilhelm Worringer (Aquisgrán,1881-Múnich,1965) fue un escrito que desde su primera edición comenzó a aparecer en las referencias bibliográficas de todos aquellos autores argentinos que citaban libros referidos al tema. Casi medio siglo después de su primera edición en Múnich, en 1973, aparece una versión impresa realizada en Buenos Aires por Ediciones Nueva Visión. Una editorial argentina que en 1967 ya había publicado otro libro de Worringer bajo el título de *La esencia del gótico*, con la

traducción en ese caso al castellano del eminente filósofo español Manuel García Morente. A partir de estas publicaciones el uso de ambos textos de Worringer será bastante frecuente en las cátedras de Historia del Arte o Estética. Cabe destacar que no obstante compartirán tal función educativa con algunos de los impresos de POSEIDON Editora².

De todos modos, los cambios mundiales de paradigma, sobre todo a partir de los '80 afectaron por cierto también a Argentina y los intereses educativos e investigativos pasaron a ser otros, sumado a ello la relevancia alcanzada por el texto virtual. Se debe tener en cuenta, que además de esos cambios de intereses educativos e investigativos, los desarrollos en lo que hace a estrategias y métodos fueron variando mucho después de ese 1927 en que Worringer publicó su texto. Aparecieron otras formas que abarcaban en el campo de la historia nuevos horizontes como: la historia de las mentalidades; la microhistoria o la historia de la vida cotidiana para mencionar solo algunas de las nuevas posibilidades.

Otra de las cuestiones que fue alejando al texto de las bibliografías es la circunstancia, de que Worringer en "El arte egipcio", se halla involucrado en la idea de una historia sin historicidad; y a favor de una opinión crítica muy subjetiva de un arte egipcio como artificial y vacío. No obstante, se debe tener en cuenta que el acercamiento a tales ideas tal vez tenga su genealogía en escritos anteriores y en el criterio de un análisis ciertamente descontextualizado del arte. Para mayor complicación, su formación académica desde una mirada

² Entre las ediciones notables de la editora se podría mencionar la de *El tratado del paisaje* del profesor y artista André Lhote, con taller en París y muy vinculado a los primeros artistas de vanguardia en Argentina.

formalista de la Historia del Arte, lo llevan a posicionar las obras creativas prácticamente en situación como lo denominaría Benjamín Buchloh de “objetos autónomos descontextualizados” (2004, p. 48). Una cuestión que en el presente genera sin duda ruido al momento de abordar el texto dado todo lo recorrido en el orden de la mirada de lo social.

La circunstancia de que el historiador lo produjo en el momento en que el arte egipcio era abordado desde estudios como los de Erman-Ranke, Curtius o Leo Frobenius – sin dudas muy dependientes de la arqueología o la antropología– obra a favor de su autor y de lo escrito.³ Es el primer texto por lo tanto –con errores y aciertos– que considera frontalmente la Historia del Arte en el Antiguo Egipto. Por tanto, la idea de detener la mirada en este escrito comentando y revisando particularidades del mismo puede ser un ejercicio interesante y un puente de apertura a nuevas ideas sobre un arte egipcio que en nuestro presente ha perdido ciertamente protagonismo.

Las partes de un todo

En el primer capítulo, Worringer, da por sentado que ese pueblo hamita que determinó la antigua cultura egipcia se constituye como una sociedad permeable a otras etnias en sus inicios. Una sociedad que se conforma entonces por una particular estratificación de elementos étnicos, pero que no obstante se sostiene bajo un tipo somática y culturalmente

³ Tanto Erman-Ranke como Curtius o Leo Frobenius son arqueólogos e investigadores de la cultura egipcia muy frecuentemente citados en el libro como soporte de ideas que Worringer quiere precisar. Algunos de ellos los ha citado años después el historiador social del arte Arnold Hauser.

caracterizado: el hamítico. Unas pocas páginas más adelante en el libro, Worringer, introduce ya la idea de que la cultura egipcia es un producto artificial, una verdadera colonia construida artificialmente sobre el recurso del oasis (pp. 7-9). Todas estas ideas en el comienzo del escrito, si se toma cierta distancia, llevan a comprender que el historiador más que intentar mostrar el proceso histórico de una antigua cultura intenta sembrar dudas y contradicciones sobre la misma. Luego ocupa casi una carilla con una cita de un escrito de Frobenius: “El África desconocida”.⁴ Worringer aclara que la cita le servirá para explicar, en cierto modo, la situación de cultura de oasis y el carácter artificial de la cultura egipcia. La referencia le posibilita además poder llegar al concepto de un Egipto colonizador del desierto que no tiene ni siquiera energía para conformar grandes mitos. Como si en una sociedad colonizadora no tuviera cabida la posibilidad de un mito en profundidad.

Es interesante hacer alusión a Platón, en lo que respecta al mito, dado que desconoce por momentos la importancia del mismo. Freddy Sosa destaca, ahondando en el *Ion*, que para Platón la poesía no es conocimiento, con lo cual disminuiría la jerarquía del género y de todo mito que pudiera estar contado en ella (2000, pp. 2-15). Sería bajo la mirada del griego, por lo tanto, el mejor resultado posible una suerte de mito degradado. Tal vez Worringer, mediante la idea del oasis, ha entendido que los mitos de un pueblo colonizador son poco consistentes y profundos al igual que los relatados por el rapsoda de Platón⁵. La circunstancia de haber establecido una

⁴ Citado por Worringer como: Leo Frobenius, *Das unbekante Afrika*. Munich, 1923, p.56. En el fragmento el arqueólogo caracteriza a la cultura egipcia como desarrollada en un oasis rodeado de un desierto. El egipcio rompe su origen hamítico y construye un ámbito diferente.

⁵ El *Ion* solo hace “imitación” o sea que sería una versión diluida del mito.

civilización al linde del desierto no puede pasar como desapercibida. Pero tampoco debe llevar a pensar en la inconsistencia de los mitos que puede elaborar tal cultura.

A partir del segundo capítulo el texto remite en gran medida a producciones arquitectónicas o escultóricas egipcias estableciendo allí una mayor aproximación y una mirada donde lo formal cobra protagonismo, y lleva en gran medida la propuesta de hacer creer que hay clara objetividad en el análisis. Buchloh no obstante ha advertido, que en el trabajo del historiador o el crítico con un objeto descontextualizado se podría abordar la obra “de un modo aparentemente objetivo” (2000, p. 81). Algo de esa falsedad es lo que se percibe en la lectura de Worringer desde el inicio del capítulo. Aparecen los intentos de entender la solidez de la pirámide o la escultura dentro de la trama de lo que puede ser considerado como un claro producto de una cultura artificial. Descriptas ambas cosas, en gran medida, como objetos autónomos de análisis, han quedado atrapadas dentro de una escritura en su mayor medida fragmentaria. Worringer no navega siquiera en este capítulo por los bordes del objeto de estudio -como lo haría Gramsci- para intentar alguna forma explicativa consistente; para ir tomando ciertas distancias u otras circunstancias que le permitan visualizar con mayor amplitud las ideas.⁶ Se sostiene mediante una fórmula ya probada en escritos suyos realizados de 1907 en adelante, que sin duda alguna no condice con las propuestas investigativas nuevas que han aparecido durante ese tiempo.

⁶ Una estrategia aplicada por Gramsci, construida desde un pensamiento que “orillea” lo ya sabido o dado para dar lugar a otras ideas distintas que puedan explicar lo tratado. Worringer se ha manejado en su libro por zonas que bordean lo ya sabido sin que ello le rinda un buen rédito en lo que hace a posibles formas de aclarar aún más ideas.

En el tercer capítulo Worringer presenta la columna vegetal egipcia aludiendo que sería esta un recurso para explicar el aspecto rococó de la cultura egipcia. Mediante ese solo elemento pretende dejar evidenciado el lado decorativo que manifiesta muchas veces el arte egipcio. Es cuando se entremezclan conceptos que más que aclarar distraen. Así aparece lo público y lo privado; “tiernas enramadas de tallos de flores” y “colosales edificios de gigantescos sillares” en contraposición: la intimidad y la monumentalidad en clara disputa (p. 95). Un pasaje de Erman-Ranke es afín a su intento de mostrar que la columna vegetal tiene su origen en “la esfera íntima de la fantasía artística” (p. 100). Un poco más adelante un fragmento de Borchardt le ayuda a la idea de que esas columnas decorativas forman parte de “un juego poético con recursos ilusionistas” (p. 104). Es válido recordar que a partir del Imperio Medio aparece bien definida una clase social alta que contribuye económicamente con el poder central y también se posiciona dentro de la corte del faraón. Es cuando el arte de ese período se constituye en lo que el historiador Arnold Hauser ha denominado cortesano- feudal, donde prima cada vez más la idea del lujo y suntuosidad (1977, pp. 68-74). Una sociedad piramidal que seguramente interactúa con las esferas máximas del poder y genera cambios en el gusto y las propuestas.

En este momento, tras un recorrido por aspectos fundamentales del texto, se debe pensar en las ideas, que ya habían llevado a un joven Worringer investigador, hacia 1908 a publicar un libro en el que dividía el arte en dos instancias contrapuestas: naturalismo y abstracción⁷. Lo orgánico en clara disputa con lo inorgánico; la naturaleza con la racional

⁷ Se hace referencia a *Abstracción y naturalismo* un libro que le dará base a Worringer para por sobre todo el concepto sobre la pirámide y la esfinge en el arte egipcio.

geometría. La recurrencia a un código binario naturalismo-abstracción; los recursos propios de un abordaje formalista y el empleo de metodologías comparativas serán la brújula que le determinarán el rumbo de su escrito y los supuestos teóricos albergados en el mismo. Es entendible, de todos modos, tal postura dado que también Heinrich Wölfflin en “Conceptos fundamentales de la Historia del Arte” (1915) había aplicado un fuerte dualismo. Como indica Simón Noriega (2006), el historiador suizo se ocupa fundamentalmente de zanjar diferencias entre el renacimiento y el barroco, contraponiendo ambos estilos mediante la “antítesis táctil-óptica”, la forma de ver del artista en todos los tiempos a su entender (p. 183). La alusión a Wölfflin sería un indicador de las dominancias de lo perceptual en gran medida a la hora de analizar un cuadro u obra, así como también la preeminencia por esa época de metodologías centradas en oposiciones y una mirada muy sólida de lo formal. Por otro lado, Rubituso (2013) refiere a los estudios de Aby Warburg en lo que respecta a la imagen como desestabilizados del protagonismo puramente “estético” que le daban otros investigadores a la obra de arte. Ponía a la misma de ese modo como una fuente de saber y “su contemplación como un acto de investigación microscópica” (s.p.). Si bien el camino era distinto al de Worringer, el método se centraba también en la obra en sí y las investigaciones eran producto en muchos casos de imágenes reproducidas mecánicamente. Se construía en base a reproducciones sin tener presencia de las obras originales. Algo que sin duda debió efectuar Worringer a la hora de abordar la escritura de “El arte egipcio”, incluso teniendo en cuenta, que los soportes preliminares para aludir a una escultura, una pirámide o una columna vegetal provenían de los estudios y la visión directa de Erman-Ranke, Curtius o Leo Frobenius y no de trabajo de campo suyo.

Es cuando la relectura y revisión del texto conduce a entender, que las oposiciones de términos como el naturalismo y la abstracción; las desconsideraciones sobre etapas de una estética o categorizaciones sociales y el pensamiento despreocupado de una búsqueda de una sólida historicidad fueron los componentes que le abrieron el camino a la redacción del mismo. Si bien originalmente la idea debió haber sido como lo indica en el Epílogo del libro, plantear una serie de cuestiones problemáticas dadas en “El arte egipcio” e intentar darles respuesta: los caminos elegidos no han sido los correctos dentro del campo posible de su investigación (p. 145). Worringer conforma persistentemente un recorrido que busca conducir al lector a entender la cultura egipcia como artificial y a su arte con ciertos rasgos vulnerables; algo relativizado por cierto desde algunas posibles miradas desde el siglo XXI.

La geometría versus el hieratismo

En el segundo capítulo de “El arte egipcio” el autor acomete con un duro planteo binario en lo que hace a la oposición entre arquitectura y escultura dentro del arte de la antigua cultura hamítica. La “fría abstracción” de las pirámides y la “fantástica monstruosidad” de las esfinges vienen a reflotar su formalista teoría de abstracción/naturalismo (p. 46). Así es como la pirámide y la escultura egipcia entendidas como objetos autónomos descontextualizados - nuevamente aparece Buchloh- han quedado atrapadas dentro de un relato worringeriano en muchas ocasiones fragmentario.⁸ Sirven al

⁸ Para Buchloh el historiador del arte puede constituir la obra en objeto cultural descontextualizado. Salvando las distancias temporales, algo de eso hace Worringer con la pirámide y la esfinge bajo la forma de lo que le indican las enseñanzas de Riegl.

respecto conceptos de Jorge Etchenique que ha destacado que hay una relación sin duda en la redacción de un texto de historia, entre las fuentes históricas y las posibilidades de conocimiento que nos puede brindar el relato (2000). Deponer esa relación significa deponer en gran medida la posibilidad de escribir historia. Por eso Echenique pone el centro del debate de su artículo la aproximación o el distanciamiento entre relato e historia (2000). Worringer se maneja en su libro de manera tal que en muchos pasajes lo que relata se distancia notablemente de hechos y circunstancias históricas, lo cual contribuye a esa fragmentación del conjunto antes mencionada.

La primera de las cuestiones, planteada en el capítulo, tiene sin duda que ver con esa pirámide de la cual ya ha hablado anteriormente: pero por sobre todo en cuando a ese “objeto autónomo”- propuesto así desde un formalismo- lo intenta referenciar con un entorno. Es cuando no revela casi como una confidencia que la atribuida artificialidad del arte egipcio desarrolla, como peculiar recurso, una “forma suprema de racionalidad objetiva” (p. 43). Worringer entiende que tal recurso será la que la acciona una “voluntad de forma” que frente al hecho arquitectónico no se deja seducir ni por lo orgánico ni por recursos imaginativos.⁹ El artista egipcio al trazar en la pirámide “la línea más corta y directa” entre dos puntos” (p. 47). La pirámide será entonces para el historiador alemán, un claro ejemplo de una sociedad implantada artificialmente en la inmensidad de un desierto africano. Al respecto Leo Frobenius servirá como oportuno referente en lo

⁹La idea de *Kunswollenes* tomado por Worringer de Riegl. Se relaciona con la actividad del artista que proyecta determinadas formas de arte en una época. Ya sea abstractas o naturalistas

que hace a la idea de una cultura de oasis: a un elemento clave en esa idea de cultura artificial¹⁰.

Hacia el final del libro Worringer describe a la pirámide como un producto resultante de la pretensión de “crear artificialmente una montaña que reemplace a la natural colina” (p. 123). Con obstinación se podría decir que reafirma el concepto de Frobenius de “cultura de oasis” y lo transfiere al de una civilización artificiosa que en su colonización de un territorio incluye una fría imitación de algo natural como la colina. Muy lejos todo esto de la mirada actual tanto de la pirámide como de los zigurats mesopotámicos que aporta claramente la idea de que ambos no solo representan a la montaña, sino que tienen acción como símbolos monumentales del poder. Roche Cárcel no obstante ha destacado que ese poder no es semejante en las dos antiguas civilizaciones que construyeron las pirámides y los zigurats. Mientras que el monarca egipcio era considerado un dios, el rey mesopotámico era solo un gran hombre (2011). Tal diferencia, no afecta de todos modos, a la idea de una relación pirámide-poder donde la montaña solo tal vez sea un recurso inspirador en lo que hace al intento de hacer una arquitectura monumental que represente al faraón.

Desde una perspectiva de la pirámide, relacionada con lo que hace a su diseño y estética, Arnold Hauser, ha destacado que la tradición de un arte “geométrico-ornamental” se halla vigente incluso en el traspaso de la cultura campesina a cultura urbana sin tener en muchas situaciones una explicación social clara (1977, p. 43). Lo que podría justificar y en cierto modo naturalizarla cuestión del arquitecto egipcio

¹⁰ Frobenius es otro de los arqueólogos muchas veces referenciados. Entre otras cosas habla de una cultura de oasis y se pregunta sobre los orígenes de una plástica egipcia.

de recurrir al camino más corto entre dos puntos: en definitiva, un arte fuertemente geométrico y racional que sería prosecución de las primeras culturas urbanas que originaron luego grandes civilizaciones.

La segunda de las cuestiones fundamentales del capítulo tiene que ver con la idea de un naturalismo escultórico volumétrico que se opone a la racionalidad de las pirámides. Nos hallamos ante “el más craso naturalismo unido a la más abstracta estilización” indica Worringer en el texto (p. 49). Se centra en este punto en lo que hace a la escultura desde una aproximación a la determinación de su forma naturalista que considera de alta civilización y vuelve a proceder en ello como lo hiciera con naturalismo/abstracción con otro código fuertemente binario. Reconoce dos tipos de naturalismo: un naturalismo de los primitivos y otro que curiosamente denomina “de los períodos superiores civilizados” (pp. 49-50).

Así es como Worringer delimita la idea de un naturalismo egipcio propio de “culturas superiores” que hicieron abandono del mundo de lo mágico (p. 50). Que según cree solo ostenta residuos de la antigua religión y puede determinar la circunstancia de entenderlo adosado a un cierto carácter mágico. Es cuando busca confidenciar al lector la respuesta a la frase atribuida al carácter de la esfinge como algo monstruoso y demoníaco. Para el historiador las generaciones posteriores fueron las que tal vez erróneamente la designaron de tal forma; observando en ella un profundo misterio a la manera de ciertas obras de primitivos fetichismos (p. 51). Nuevamente la idea de páginas anteriores sobre un Egipto que no tiene ni siquiera energía para conformar grandes mitos. Omite el historiador que, en el antiguo relato de Osiris, podría estar la clave de un vínculo naturaleza-mito. En el llanto de Isis por la muerte de su esposo se podría entender la

mecánica de régimen de flujo y crecientes del Nilo. La figura de Seth – asesino de su propio hermano- se identifica con el desierto y la fuerza aniquiladora. El relato que ya aparece claramente expresado en el Imperio Medio¹¹ representa claramente la idea de la lucha entre la fertilidad del valle del Nilo con la desolación del desierto.

La cuestión de la escultura egipcia naturalista se podría sintetizar, desde lo resolutivo, en dos aspectos: la denominada ley de la frontalidad y la presencia del hieratismo en los cuerpos representados. Debemos tener en cuenta, que el primero de ellos, no solo influye en el ángulo de visión de la pieza escultórica en la recepción del potencial contemplador. Al respecto Hauser destaca que en la figura sentada la ligera inclinación del torso hacia adelante expresa un claro vínculo entre obra y persona. El historiador indica además, refiriéndose a la estereotipación en el imperio medio egipcio, que Wilhelm Hausenstein ha destacado la correspondencia de esta ley con la sociedad cortesana-feudal a la que pertenece (1977, p. 45).¹² El contemplador se rinde así –ante la vista de una representación frontal que establece distancias- en un gesto de cortesía y respeto por la imagen del soberano o el dios. En un antiguo relieve escultórico egipcio - *El faraón Micerinos y la diosa Hator junto a Micra* - vemos claramente que las figuras ya no se definen lateralmente, como en las antiguas paletas votivas, sino frontalmente y de cara al espectador.¹³ En lo que hace al hieratismo, este se

¹¹El *papiro dramático del Rammeseum* y la *estela de Ikhnofret* son algunos de los que relatan el mito.

¹² Proviene la idea en Hauser de un texto de W. Hausenstein de 1913 titulado “*Arch. F. Socialwiss*” donde se relaciona la frontalidad con lo feudal e hierático.

¹³ La obra fue realizada según se cree hacia el 2510 A.C., época en que ya algunos relieves adhieren a los modos del naturalismo egipcio.

manifiesta en pleno en el relieve y solo parece quebrarlo la pierna izquierda del faraón en leve avance. La imagen podría construir plenamente un ejemplo de los conceptos de Hausenstein sobre la frontalidad; el hieratismo de los miembros y el cuerpo, la falta aparente de vida por parte de los representados invierte el péndulo y distancia al receptor poniendo un halo de respeto. Así es como ambos son elementos claves en la construcción de un poder al igual que la pirámide. Son recursos de una fórmula de una sociedad egipcia que ha entrado bajo la forma de sistema social escalonado. De un supuesto feudalismo que en ningún momento tiene Worringer en cuenta a la hora de analizar la escultura egipcia: cuestión muy llamativa dado que en 1911 había publicado *La esencia del estilo gótico*.¹⁴

En el tercer capítulo del libro, Worringer se refiere más concretamente a ciertas cuestiones propias de la escultura hamítica, aludiendo con entusiasmo al cubismo y su visión estereométrica de las formas; pero subestimando esa “precisión estereométrica” en la estatuaria egipcia. Se pregunta si la misma estaba pensada para ser vista en su cara anterior como el relieve o si en cambio sería tan poderosa la fuerza de su forma cúbica (p. 112). Rápidamente en la página que sigue cita nuevamente a Curtius refiriéndose a que en las tallas tridimensionales hay cuatro caras y que cada una de ellas “esta cuidadosamente labrada como un relieve”.¹⁵ Worringer abre luego otra expectativa en el tema, considerando la posibilidad de que la forma cúbica sea algo

¹⁴“*Formproblem der Gotik*”. Si bien Worringer se centra en este libro en cuestiones muy formalistas es evidente que por su formación histórica conoce las problemáticas del feudalismo y sus efectos en el arte.

¹⁵ La frase pertenece a un texto de Ludwig Curtius, en el cual el arqueólogo hace referencia a las particularidades de la concepción cúbica de la escultura egipcia de bulto.

que no tiene nada que ver con la mirada y la forma de representación adoptadas por el realizador. Sosteniéndose en la cita de Curtius, arroja la posibilidad de una escultura que si bien utiliza volúmenes lo hibrida con conceptos del relieve (p. 113). Que altera lo que dictaría la lógica estereométrica del cubo y de ser tal situación la real estaría arrojando la misma otra contradicción en el arte egipcio.

La revisión de esta parte del texto centrado en la pirámide y la escultura -en la geometría y el naturalismo hierático- permite comprender más claramente el alejamiento de Worringer de consistencias que lo acerquen a una clara visión del arte egipcio desde el campo de la historia. La preocupación manifestada por Etchenique sobre la posibilidad de un relato que se aleje de las fuentes se evidencia en este punto.¹⁶ Se puede observar, a un Worringer, citando por momentos a Leo Frobenius, Erman-Ranke o Curtius bajo ciertos recortes que le sirvan de justificación. Es cuando claramente se precisa aún más aquel aspecto surgido formalmente, durante el antiguo régimen francés: la opinión del público y la crítica. Cuando el hecho histórico se torna opinión desde la palabra y el relato.

Lo íntimo, la fantasía y lo vulnerable

En el capítulo tercero Worringer afirma proponerse estudiar los grandes tipos de la evolución histórica de la arquitectura. Las ausencias de valoraciones de lo social lo conducen a errores conceptuales. Las decoraciones de los templos le hacen detener la mirada extensamente en las columnas

¹⁶ Tal situación al entender de Jorge Etchenique es compleja, al igual que la posibilidad de ficcionar desde el relato las fuentes. Al historiador pampeano siempre le resultó conflictivo además el tema entre relato y fuentes.

vegetales; a considerar su posible conexión con lo íntimo o la fantasía y la vulnerabilidad. La columna vegetal, en este punto de su investigación es lo que más lo acerca a referencias sobre dichos temas en el antiguo Egipto, y se constituye en una suerte de evasión del programa general de una arquitectura de sólidas líneas rectas y alta racionalidad.¹⁷ Tal situación se convierte en el plan de Worringer en una especie de impedimento epistemológico que rompe con la dura contraposición entre la pirámide y la esfinge expresada ya antes. Desde la construcción de un marco teórico de visión formalista y con acciones investigativas encuadradas en comparativas, la columna vegetal, no le permite resolver fácilmente su ecuación de una arquitectura abstracta y geométrica. En un análisis cualitativo ese elemento arquitectónico preciso no está en la misma situación que las pirámides de Gizeh o la generalidad de la estructura del templo de Luxor. Es algo ajeno pro su morfología y sentido orgánico-vegetal que solo forma parte de una estructura dominada por la geometría rigurosa.

De todas formas cuando se está refiriendo al rococó de las últimas etapas de Egipto imperial, es cuando se pregunta sobre que tiene que ver todo eso con las columnas vegetales de las primitivas dinastías.¹⁸ Worringer arroja al lector la idea de que, si bien la columna vegetal se opone a lo monumental, no puede él tener una clara idea si tal elemento tiene su origen en lo íntimo o en una fantasía nutrida por un imaginario egipcio. Si claramente sostiene, por otro lado, que la artificialidad de la cultura egipcia impide una cohesión

¹⁷ La mención a la columna vegetal aparece se podría decir sorpresivamente en el texto, sin mención alguna en los capítulos anteriores y como resultado de alusiones a un arte egipcio rococó.

¹⁸La alusión al rococó es muy difusa, y no comprende periodizaciones ni data histórica concreta.

entre lo público y lo privado (p. 95). Y por ese camino se debe deslizar sin el conjunto de las dudas.

Erman-Ranke cree que tanto las columnas vegetales de los templos como los adornos pintados provienen de la circunstancia de que los egipcios en el ámbito de lo privado tapizaban las paredes de sus viviendas con esteras y tapices de nudos. Para el egiptólogo estas formas de decoración luego fueron inscriptas en la piedra. Así es como la columna con capullos y flores no fueron calculadas en un comienzo para la enorme masa de Luxor o Karnak (p. 100). Worringer aprovecha tal formulación para buscar dejar en claro que ella es imposible. Sería como si con “el dibujo de un pañuelo japonés se quisiera hacer un gigantesco mosaico” (p. 101). Unas pocas páginas más adelante, nuevamente abre más dudas que certezas, con una larga cita del arquitecto y arqueólogo Ludwig Borchardt que relata la existencia en los templos de salas que reproducían con su decoración las inundaciones del Nilo. Aprovecha indiscutiblemente la frase final de Borchardt que termina de todos modos entendiendo que la columna vegetal tiene su génesis de una idea puramente decorativa.¹⁹ Worringer agrega, a la afirmación de Borchardt sobre el origen decorativo de la columna, la suposición de que la misma, se encierra en una poética ilusionista donde lo religioso y lo mítico pasa a un segundo plano. Hablando por fuera del texto, debemos entender que la idea de la columna se complica dado que los datos posibles sobre el hacer de los arquitectos o los artistas egipcios son escasos a diferencia de otros campos de su cultura. El arqueólogo australiano V. Gordon Childe (1977) ha destacado con total claridad que, si bien en Egipto el progreso de los

¹⁹ Borchardt también se cuestiona cuál fue la razón porque el arquitecto aplicó al templo tal decoración altamente orgánica. No encuentra una respuesta definitiva.

primeros tiempos se debe fundamentalmente a mejoras introducidas por artesanos y agricultores y las ciencias prácticas aplicadas a la botánica, la química y la geología, dichas mejoras no fueron puestas por escrito. El trabajo manual y el saber artesano no eran bien vistos en la cultura hamítica y por lo tanto no se veía como necesario referenciarlo en texto alguno (pp. 229-230).

En lo que hace a la cuestión de la esfera de lo íntimo como posible influencia en el carácter decorativo de la columna debemos también tener ciertas reservas para no alejarnos de posibles verdades históricas. Comprendiendo además que lo íntimo podría ser incluido dentro del ámbito de una historia de cotidiano y todos esos estudios se inician después de 1927, registrándose algunos antecedentes posibles en escritos de Benjamín sobre el París de la modernidad. La postura que Worringer nos presenta mediante la palabra de Erman-Ranke, sobre su origen en lo privado egipcio, no puede ser validada plenamente dado que no recurre el arqueólogo a una metodología con recursos muy claros al intentar aplicar lo íntimo a lo monumental.²⁰ Pero tampoco debemos entender, de que en Egipto no había una vida íntima, ciertas costumbres y que ello no podía influir en la esfera de lo público, y en definitiva del poder.

Para ahondar en la posibilidad de dilucidar las intersecciones entre lo público y lo privado en el mundo antiguo se puede recurrir a Thompson (2011). Este asegura que Arendt al referirse a tal cuestión en la antigua democracia griega, entendía que lo privado era predominantemente de la casa y la familia; era entonces el lugar donde las personas

²⁰ Erman-Ranke simplemente indica que pasaron de las viviendas particulares a la piedra del templo. No intenta explicar en absoluto de qué modo ocurrió ello.

compartían la vida impulsados “por sus deseos y necesidades”. En cambio, la esfera pública para Arendt era la de la libertad donde las personas se expresaban en plenitud (s.p.). Cuestión que rescata diferencias posibles con lo griego en lo que hace a lo público y lo privado en la antigua civilización hamítica. Los egipcios no eran gobernados por un sistema democrático sino por una monarquía autoritaria y muchas veces caprichosa que imponía sin duda un arte – severo y ritual al decir de Worringer- que correspondía funcionalmente a ese poder. Lo privado en cambio fue con seguridad – a la inversa de lo ocurrido en la *polis* - el campo de expansión de un arte íntimo que desemboca en un “lirismo desenfrenado” remitiendo a la palabra del propio historiador (p. 96).

Los relatos antiguos egipcios como el cuento ramésida de *Los dos hermanos* (s. XIII A. C) muestran claramente intercesiones entre la intimidad con la fantasía, los mitos y el poder.²¹ Este como otros cuentos egipcios, incluso anteriores al período ramésida, evidencian que la cultura egipcia no se quedaba en la superficie de las cuestiones como siempre lo creyó Worringer. Incluso comprueban la existencia de una vida íntima desde el relato circunstancias como la de poner en juego el cabello de la esposa de Bata como recurso para seducir a su cuñado: se hace presente con ello un refinamiento propio de culturas muy desarrolladas en sus actitudes.

El cuento de *Los dos hermanos* visibiliza a la mujer, aunque en este caso no se consigne su nombre, y su rol en la esfera de lo íntimo como la que ordena todo lo atinente a la casa y los

²¹ Los hermanos Anpu y Bata son los protagonistas. El relato hace presente un intento de infidelidad y sus consecuencias. Por ello se lo relaciona con el bíblico de José en la casa de Putifar.

hijos. María Belén Castro destaca la circunstancia en el cuento, que, aunque las dos mujeres que figuran en el mismo no tengan asignado un nombre- intento claro de invisibilización- son claves en lo que hace a los giros del relato (2007, p. 2). La condenación del intento de incesto de la esposa de Bata, resalta la circunstancia de la existencia de una ética, aunque tal vez no tan desarrollada como en Grecia o Roma, pero si funcional dentro de una sociedad egipcia ciertamente civilizada. Este tipo de relatos nos llevan a entender que los componentes estructurales de ese pueblo colonizador del desierto no están vacíos de contenidos emocionales y vivencias. Que incluso mediante los mismos es dable percibir una estructuración de lo humano como en una suerte de capas más o menos profundas.

Desde otra perspectiva de la cuestión de la esfera de lo privado y lo íntimo, Worringer también pone en escena el “carácter rococó de la sensibilidad egipcia”. Manifiesta claramente que las columnas vegetales pese a su monumentalidad no pueden ser entendidas fuera de ese “carácter rococó” que llega incluso a tener alcances en momentos del período alejandrino (s. II A.C.) y conducen al egipcio a admirar idílicamente a la naturaleza y las flores (p. 101). De todos modos, el historiador señala que ello no podría ser considerado como factor determinante de la inclusión de los adornos vegetales en las columnas de los templos. La cuestión fundamental, con respecto a tal elemento arquitectónico, podría ser llegar a establecer un vínculo fehaciente entre la esfera de lo público y lo privado. Algo que Worringer posiblemente descarta por la falta de herramientas en ese momento sobre ciertos tipos de análisis

socioculturales²². Su insistencia en un método formalista sostenido por oposiciones, lo conduce incluso a no apelar en esta ocasión sobre sus enormes conocimientos vinculados a una estética del arte. Los mismos lo podrían haber llevado a deducir que entre las características propias de todo rococó aparecen: lo elegante, lo refinado y lo íntimo como atributos. En definitiva, acercarse un poco más a la posibilidad de una esfera de lo privado que pudo haber llegado a lo público con la columna decorativa vegetal.

En resumidas cuentas, durante la IV y la V dinastía- en el más antiguo de los reinos egipcios- ya aparece junto a esa recta arquitectónica que reúne más rápidamente dos puntos, la fuerte presencia de la orgánica columna. Irrupción de un nuevo elemento constructivo que Worringer claramente entiende como una debilidad de un artificial y vulnerable arte egipcio, y que en realidad está determinando un producto sumamente refinado y superador de la esencialidad de los monumentos megalíticos. Un elemento columna que nos permite hablar muy claramente, en el presente, de algo puntual dentro de la historia de la recepción o de la producción arquitectónica. Pero, mucho más allá de las apreciaciones de arqueólogos como Erman-Ranke o Borchardt incluidas en “El arte egipcio”, Worringer entiende que la columna egipcia vegetal es, que al igual que las figuras escultóricas sin profundidad anímica, una suerte de ícono de esa aparente vulnerabilidad de un arte. Considera que el pueblo que la produjo es ciertamente escaso de fuerzas

²² Los estudios culturales surgidos después de la segunda guerra mundial articulan distintos elementos y recursos de estudio permitiendo así al investigador tener una mirada más amplia de un problema a tratar. El entrecruzamiento más intenso de lo social con actores y obras le habría proporcionado a su análisis del arte egipcio valiosos elementos.

anímicas profundas e incapaz de trasladar lo íntimo al espacio enorme de lo público en forma alguna.

Miradas del siglo XXI

Todo el texto de Worringer, se debe recorrer, para comprender en un par de pequeñas frases del final de su autor, que toda esa artificialidad y ese vacío de la cultura y el arte egipcio son, a su entender, los indicadores de superficie de una cultura vulnerable. De una vulnerabilidad que el contextualiza dentro de un pueblo que colonizó un oasis en medio de un desierto; que intenta esconderla bajo la recta precisa de la pirámide pretendiendo mostrar la seguridad de la geometría. Que recurre al hieratismo de su escultura para esconder la carencia de mitos sólidos. Y que desarrolla una columna vegetal que él cree que deja en evidencia ciertas flaquezas desde lo teórico y lo concreto; que no integra la misma a la rígida monumentalidad de las construcciones aún pese al aditamento de un cierto sabor a rococó. En definitiva, Worringer, tampoco aprendió la lección. En esa condición de la columna vegetal, en su actitud que vulnera la perfección de las rectas estrictamente rigurosas que dominan los templos tebanos se halla el germen de un cambio estilístico.

La escultura, a la hora de cerrar conclusiones, delimita en una mirada desde el siglo XXI, duros cuestionamientos al naturalismo “propio de culturas superiores” como lo denomina Worringer. Nuevamente se suscitan grandes controversias como al momento de hablar de la columna vegetal y su función. Solo que en este caso el historiador no confronta siquiera opiniones de distintos autores como lo hizo sobre ese elemento arquitectónico. Somete al arte de los volúmenes a una única solución que parece abarcar toda la cultura hamítica. Si tomamos a modo de ejemplo los rostros

de las representaciones durante la IV y la V dinastía se observan variantes estilísticas bien determinadas: los personajes se diferencian por sus rasgos. Lo expresado indica que aún dentro de un estilo ciertamente estricto como el egipcio, el artista-escultor “tiene determinadas posibilidades para representar lo individual” (Bedoya, 2005, p. 28).

Worringer vincula a la producción escultórica, en términos muy generales, a “una demonología” solo limitada a los espíritus de los muertos (p. 51). El naturalismo que se puede observar en las obras provendría de una suerte de rudimentaria magia propia de una cultura hamítica colonizadora de un desierto africano; mirada tal que lo lleva al historiador a desestimar la idea de una creación más libre: que pudiera modificarse ante variables del contexto. El Imperio egipcio, se divide para su estudio, en períodos que en ocasiones se tornan muy singulares. Tal el caso en que gobierna Akenatón²³, momento en que las producciones se modifican estéticamente de forma notable. La lengua hablada se constituye en algo más flexible; la vestimenta se torna práctica y fundamentalmente desaparece en las representaciones “la estereotipada actitud del faraón” (Donadoni, 1973, p. 106). Aquí es donde puntualmente esa “racionalidad objetiva” expresada por Worringer en el arte tridimensional hamítico parece diluirse a manos de producciones que reflejan mucho más espontáneamente la cotidianidad de Akenatón y su familia. Los dos “colosos arquitectónicos” del Museo de El Cairo muestran además los notables cambios impresos por los tallistas, durante el

²³ Perteneciente a la XVIII dinastía, reinó hacia 1353 A.C. y llevó al politeísmo egipcio a un culto monoteísta. Su reinado y sobre todo el final del mismo está cargado de diversos interrogantes históricos aún no resueltos con claridad.

período amarniense²⁴ a la estructura del cuerpo. Un rostro con una cierta precisión abstracta, torso pequeño y un “hinchado vientre” y “anchos muslos” según destaca Donadoni (1973:106). Una representación de la figura humana – no coincidente con la rigidez naturalista y la superficialidad de su mensaje expresado por Worringer– que intenta reunir “los principios femenino y masculino” para manifestar así la imagen de Atón (Bedoya, 2004, p. 44). Las monumentales esculturas de El Cairo distan por mucho de las ideas posibles de un historiador centrado solo en un formalismo de claros y determinados opuestos en lo que hace a la totalidad de la plástica y la arquitectura egipcia.

También es la falta de flexibilidad del pensamiento epocal, a la hora de sacar conclusiones, que conduce a Worringer a no poder entender a la columna como algo próximo a la “esfera de lo público” así como también a la de “lo privado”. Que lo lleva a elegir la certeza de una cultura hamítica artificial negándose a cualquier otra forma posible de determinar un hábitat. Pero, hay sin duda en el escrito, algo en la forma de sintaxis worringeriana, que seduce al lector y lo proyecta por fuera de él; que lo lleva a buscar incluso otras referencias que le permitan hallar nuevas respuestas. Una de ellas podría ser el *Ensayo sobre el exotismo* de Víctor Segalen; una obra incompleta generada por notas preparatorias tomadas entre 1904 y 1918 producto de sus viajes por Oriente. Los textos – fundamentalmente conocidos a partir de 1960– rescatan fundamentalmente la idea de una diversidad estética. Dice Bourriaud (2009) que la teoría segaleniana no solo “destaca la pureza y la intensidad de lo diverso” sino que brinda recursos para generar o evitar la destrucción de tal

²⁴ Refiere al arte de Tell El-Amarna de la XVIII dinastía.

percepción (p. 80). La mirada del presente atiende en gran medida a tales ideas. No se preocupa como en la worringeriana por un dualismo confrontatorio entre la geometría de la pirámide y el naturalismo de la figura escultórica o si la decoración “barroca” de una columna lotiforme rompe con la estrictez del monumental templo. El pensamiento de Segalen atiende a una diversidad estética que en Worringer consideraría irreconciliable, que lo llevo a entender a lo largo de un libro al arte egipcio como producto de una sociedad artificial nacida a orillas del Nilo. En el siglo XXI *Ensayo sobre el exotismo*- y no “El arte egipcio”-es la puerta que puede conducir a entender la cultura y la creación en una muy antigua cultura hamítica que gobernó Egipto antes de las conquistas de Alejandro.

Referencias bibliográficas

- Bedoya, J.M. (2004). Representación Plástica y de la Expresión en el Arte del Antiguo Egipto. En R. Flammini (Comp.) *Aproximación al Antiguo Egipto* (pp. 17-50). Buenos Aires: EDUCA. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/aproximacion-antiguo-egipto-flammini.pdf>.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e Historicidad. Medios y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, España: Akal.
- Castro, M. B. (2007). Percepciones de lo femenino en el cuento egipcio Los Dos Hermanos. *XI Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*.

Jornadas llevadas a cabo en la Universidad de Tucumán, Tucumán.
Recuperado desde: <https://cdsa.aacademica.org>.

Donadoni, S. (1973). *Enciclopedia de los Museos. Museo Egipcio*. El Cairo.
Barcelona: Editorial Argos.

Etchenique, J. (2010). Historia y ficción. De las fuentes a las posibilidades cognitivas del relato". II Encuentro de Investigadores. Fuentes y problemas de Investigación Histórica y Regional. IESH. UNLPam. Santa Rosa 2006. *Museo Salvaje*, 24/25. Recuperado el 22 de abril del 2021 desde <https://jorgeetchenique.wordpress.com/ponencias-y-trabajos/>

Gordon Childe, V. (1977). *Los orígenes de la civilización*, Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.

Hauser, A. (1977). *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Barcelona: Ediciones Guadarrama.

Noriega, S. (2006). Heinrich Wölfflin y la pura visualidad. *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 21, 174-195.

Paysas, J. (2004). La vida en el más allá: de Mastabas, Pirámides e Hipogeos. En R. Flammini (Comp.) *Aproximación al Antiguo Egipto* (pp.141-173). Buenos Aires: EDUCA. Recuperado desde: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/aproximacion-antiguo-egipto-flammini.pdf>.

- Roche Cárcel, J. A. (2011, Enero). Del soberano como un gran hombre al monarca divino. Del Zigurat Mesopotámico a la Pirámide Egipcia. *Boletín Informativo de Amigos de la Egiptología*. Recuperado desde: <https://egiptologia.com/del-soberano-como-un-gran-hombre-al-monarca-divino/4/>
- Segalen, V. (1989) *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sosa, F. (2000). Platón, el Arte y la Locura. *A Parte Rei, Revista de Filosofía* 12. Recuperado desde <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>
- Rubituso, F.L. (2013) Aby Warburg y la imagen como fuente. Aproximaciones acerca de los conceptos de memoria, montaje y supervivencia en el Atlas *Mnemosyne*. En <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42502/>
- Thompson, J.B. (2011). Los límites cambiantes de la vida pública y la privada. *Comunicación y Sociedad*, 15, 11-42. Recuperado desde: [n15a2.pdf \(sciELO.org.mx\)](http://n15a2.pdf.scielo.org.mx)
- Worringer, W. (2015). *Abstracción y naturaleza: Una contribución a la psicología del estilo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Worringer, W. (1972). *El arte egipcio*. Trad. Emilio Rodríguez Sadía. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Worringer, W. (1967). *La esencia del Estilo Gótico*. Trad. Manuel García Morente. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.