

ATLAS MUNDIAL DEL ARTE

John Onians (ed.). Barcelona, Blume, 2005.

352 páginas; ISBN 84-9801-040-3.

Es tan sorprendente como digno de celebrar el hecho de que una obra como la aquí reseñada haya sido tan rápidamente traducida al castellano. Publicada en el año 2004 e inmediatamente vertida a idiomas como el italiano o el alemán, el *Atlas* editado por el profesor John Onians fue recientemente publicado en una edición en castellano¹.

Este titánico proyecto en el que ha participado un equipo integrado por sesenta y ocho especialistas trata de presentar de forma visual y sintética la Historia del Arte en todo el planeta Tierra a lo largo de toda su Historia, eso sí, tratando de no privilegiar ni obviar ninguna de las manifestaciones artísticas a las que el *homo sapiens sapiens* haya dado vida. Para lograr este objetivo, a cada una de las diferentes subdivisiones se les ha adjudicado un espacio idéntico, dos páginas, en las que además de un escueto y conciso texto y dos ilustraciones representativas, se emplean como principal y novedosa herramienta en los trabajos al uso dos mapas que coadyuvan no sólo a la localización y clarificación del material presentado, sino que además permiten la comparación de las distintas regiones de una forma clara, sintética y, sobre todo, inmediata y visual.

El volumen se compone de una introducción escrita por el editor, el profesor John Onians, y que constituye, casi se podría decir, una verdadera declaración de intenciones por parte del autor en cuanto respecta a su concepción de la idea del arte, de sus creadores y de su historia, al mismo tiempo que una explicación de las virtudes y limitaciones de su proyecto editorial. En primer lugar, y en cuanto respecta al artista en tanto que persona, Onians lo presenta en su definición más simple y biológica, esto es como un animal que a lo largo de años de evolución fue capaz de perfeccionar habilidades como consecuencia del crecimiento y el desarrollo de su cerebro². Esta reducción a lo más elemental del ser humano,

que se convierte en tal con la adquisición de la racionalidad, le permite abordar los condicionamientos visuales a que éste está expuesto y la incidencia de los mismos en el cerebro, lo que se transluce en el modo que cada cultura ve el mundo y, en consecuencia, en la manera en que ejecuta sus obras artísticas (p. 12)³.

En cuanto respecta a la Historia del Arte, Onians plantea una subdivisión de la misma en siete etapas, que se corresponden con otros tantos capítulos del *Atlas*, y que responden a cuestiones cronológicas motivadas por los distintos ritmos de la Historia que, según la concepción defendida por el editor, son cada vez más acelerados como consecuencia del "aumento, generalmente continuo, de la velocidad y el volumen de contactos entre las poblaciones" (p. 11). Estos siete grandes bloques comienzan con una sintética introducción de dos páginas escrita por el editor, y cada uno de ellos se subdivide a su vez atendiendo a criterios geográficos, y de este modo todos –excepción hecha del primero–, constan de cuatro grandes apartados: "Las Américas", "Europa", "África" y, finalmente, "Asia y el Pacífico".

El primer capítulo, "Arte, caza y recolección", abarca las manifestaciones artísticas de la prehistoria en sólo seis páginas más las dos de introducción, y resulta interesante, en primer lugar, porque como dice Onians, "si queremos saber de la historia, la religión y otras formas de pensamiento antes de que se inventase la escritura o en zonas donde ésta todavía no se conocía, debemos hacerlo principalmente a través del arte visual" (p. 10). Sin embargo, el problema de la conservación limita en cierto modo la extensión dedicada a este interesante apartado en que se estudian las más antiguas manifestaciones artísticas. Esta primera subdivisión se corresponde con un abanico temporal de muchísimos años, tantos como los primeros seres humanos necesitaron para desarrollar la

agricultura, lo que les permitió, casi condicionó, a establecerse en asentamientos permanentes próximos a ríos.

Precisamente éste es el máximo común divisor del siguiente capítulo, "Arte, agricultura y urbanización, 5000 a.C.–500 a.C.", en el que se estudian las creaciones artísticas de culturas tan distintas entre sí como las de la cuenca del Amazonas, el valle del Nilo, Mesopotamia, o la cultura Hongshan. Sin embargo, el principio común es la agricultura, que permitió el incremento de asentamientos permanentes, que prácticamente llevaban implícita la urbanización⁴. Con todo, "la agricultura influyó directamente en el pensamiento de las personas y sus preferencias visuales" (p. 22) porque, por una parte, el crecimiento se convertirá en una metáfora vital y, por otra, porque los frutos de las cosechas generaban riquezas pero sólo eran accesibles con la previa planificación. Asimismo, y sobre todo, "el riego y la construcción de calzadas se intensificó, y tanto en las ciudades como en sus alrededores la línea y el ángulo rectos se hicieron muy importantes" (p. 22), lo que como consecuencia de la plasticidad cerebral influiría decisivamente en los seres humanos cuyas neuronas estaban reiteradamente expuestas a estas distribuciones y los estímulos que producirían, lo que puede llegar a afectar a la configuración de las mismas, especialmente si la exposición a dichos estímulos tiene lugar en los primeros siete años de vida.

El tercero de los capítulos se titula "Arte, guerra e imperio, 500 a.C.–600 d.C.", y el tema que sintetizaría la situación del mundo sería "la importancia del dominio humano del planeta" (p. 52). Las campañas bélicas y la afirmación del poder del gobernante –muchas veces procedente de las jerarquías militares–, fueron un lugar común desde Alejandro Magno a Qin Shi Huangdi. Este desmesurado poder iba vinculado a la creación de grandes fortunas personales y a obras de ingeniería tan características como las calzadas, puentes y acueductos romanos o la Gran Muralla china.

"Arte, religión y soberano, 600–1500" es el capítulo que estudia la situación del mundo cuando "las dinastías intentaban asegurar sus posiciones respaldando exclusiva o principalmente una religión" (p. 94); el cristianismo en la

mayor parte de Europa, el Islam en el Norte de África y gran parte de Asia occidental; Budismo y ciertas formas de Hinduismo y Taoísmo en el Sur y el Este de Asia. Las notables inversiones económicas en creaciones artísticas vinculadas con la religión, desde la Stupa de Borobudur al templo mayor de Tenochtitlán, de la mezquita de Ispahán al templo de Tiruvengalanta, estuvieron en muchos casos vinculadas con los beneficios del desarrollo del comercio de corta y larga distancia.

En el siguiente capítulo, "Arte, explotación y exposición, 1500–1800" se toman como hilo conductor estos dos principios, ya que el editor entiende que a partir de 1500 su importancia se incrementó debido a la "expansión de las redes globales de intercambio" (p. 146). Nuevos avances técnicos que favorecieron la navegación y la circulación de productos, y nuevas posesiones de armas de fuego permitieron cambiar las relaciones, al poder imponer una nueva fuerza contra la que era difícil luchar si no se estaba en igualdad de condiciones, y que permitió que ciertos países como España, Portugal, Holanda, Francia o Inglaterra creasen imperios en los que podrían obtener preciosos recursos naturales y humanos. La exhibición competitiva de productos tuvo lugar por parte de las dinastías "Ming y Qing en China, los soberanos mongoles de la India, los sultanes otomanos, los zares de Rusia y los monarcas, el clero, los príncipes y los mercaderes del resto de Europa" (p. 146). La exposición, que llevaba implícita la observación, contribuyó a la difusión, por ejemplo, de las nuevas formas de representar lo que se ve utilizando como herramienta la perspectiva lineal, mientras que los avances científicos en el desarrollo de las lentes descubrieron nuevos ámbitos del mundo que no eran perceptibles por el ojo humano, e incluso favorecieron que se llegara a jugar con la aparente distorsión de la imagen⁵.

"Arte, industria y ciencia, 1800–1900" es el siguiente apartado y esta vez ya sólo abarca un siglo en el que los desarrollos científico-industriales permitieron la interconexión de todos los lugares del mundo, nuevos costes, precios más competitivos y un aumento de las velocidades. En el ámbito de las artes visuales esto afectaba al "acceso a una variedad más amplia de mode-

los" (p. 210), lo que favoreció que todo el mundo tuviera una "cierta libertad para escoger entre su forma de crear y utilizar el arte de otros que tal vez residía a miles de kilómetros de distancia" (p. 210).

Finaliza el periplo por la Historia mundial del Arte con un capítulo titulado "Arte, ideas y tecnología, 1900–2000", ya que en este período las relaciones entre estos tres aspectos se acrecentó. Incide Onians en los vínculos entre los desarrollos técnicos y la arquitectura, así como en la aportación de la tecnología al constructivismo, el futurismo, las esculturas motorizadas, las instalaciones y proyecciones de vídeo, o el cine (p. 260). Asimismo, el editor del *Atlas* considera de verdadera importancia las ideas del nacionalismo e internacionalismo en los desarrollos del arte del siglo XX a lo largo y ancho del planeta y su influencia en las manifestaciones visuales, desde las creaciones de los movimientos totalitarios fascista, nacionalsocialista y comunista, hasta la búsqueda de lo vernáculo en geografías que habían sido dominadas por el imperialismo (p. 260). En el siglo XX el arte "aprovecha miles de causas o «ideas»" (p. 261), desde la política a las reivindicaciones sociales, desde lo absurdo hasta lo onírico, pero muchas veces, tal y como hace el arte posmoderno, recurriendo a diferentes tecnologías.

En esta breve síntesis de los contenidos del *Atlas*, expuestos a muy grandes rasgos, se ha tratado de incidir en la división temporal sugerida por su editor porque es uno de los grandes méritos que, desde mi punto de vista, tiene este proyecto. Lejos de caer en las típicas divisiones de la Historia y la Historia del Arte con sus pomposos nombres y sus diversas y arbitrarias etapas y subdivisiones, que a la hora de realizar un estudio presentan tantos problemas como virtudes—quizá más—, y hacer encajar las distintas producciones artísticas a lo largo de los siglos y a lo ancho de nuestro planeta en estos parámetros preconcebidos, Onians ha sido capaz de encontrar una serie de líneas directrices que permiten una visión de conjunto en grandes bloques y que se basan en unos argumentos racionales que son aplicables sin concepciones apriorísticas. Frente a la habitual actitud de generalidad superflua, fácilmente ahistórica y, quizá, falaz, Onians utiliza herramientas reales, abstracciones

temáticas que no son simplemente hechas con un cierto valor simbólico para el mundo europeo, sino que pueden tener validez como referente orientativo para explicar situaciones relativamente similares en todo el planeta.

A pesar de la buscada unidad metodológica en el *Atlas*, cuya base radica en el uso de la naturaleza como hilo conductor (p. 10), la formación intelectual de los diversos especialistas que realizaron cada uno de los capítulos hace que en algunos casos se puedan percibir ligeras divergencias. No es extraño que las preguntas que se plantea un antropólogo, un arqueólogo, o un historiador del arte preocupado por cuestiones de relación entre geografía y creación artística o temas de naturaleza social o económica, sean distintas, y esto se puede percibir a lo largo de las páginas que, de haber sido escritas por una única persona, tendrían más uniformidad hablando en términos absolutos. Con todo, no creo que esto llegue a constituir un defecto de este libro, sino que se convierte en una virtud, habida cuenta que nos hace reflexionar sobre determinados condicionamientos que ciertas obras o momentos concretos de la Historia del Arte imponen a su estudioso. Aun en los casos en que se podrían aplicar múltiples metodologías con el referente común del enfoque "natural" de esta obra colectiva, la elección por parte del autor de cada capítulo sitúan al potencial lector ante unas determinadas preguntas y respuestas que, quizá, no se hubiera planteado nunca de leer una obra más canónicamente unitaria. El variado currículum y la diversidad de intereses de tan nutrido grupo de colaboradores confiere al *Atlas* un argumento más a añadir a su excepcionalidad.

Aunque el concepto de atlas en abstracto quizá nos pudiera aproximar más a conceptos vinculados con la Geografía que con otras áreas del saber, los argumentos que plantea su editor como punto de partida no tienen en realidad tanto que ver con esta área de conocimiento cuanto con la biología del hombre en tanto que ser vivo y, más aún, con argumentos de la Neurociencia⁶. En realidad la Geografía se convierte en una herramienta para situar al hombre en su entorno natural, con el que indefectiblemente se relaciona influyéndose de manera recíproca, y

poder estudiar sus creaciones artísticas localizadas físicamente en el espacio y subdivididas de acuerdo con criterios dictados por la naturaleza. En todo caso, el recurso a los mapas como apoyatura visual no sólo convierte la obra en una herramienta de consulta para solucionar cuestiones y dudas de manera inmediata, sino que brinda al lector que estudia el libro de manera continuada desde la primera página hasta la última la posibilidad de acercarse al conocimiento de una manera mucho más visual, proporcionándole gran número de sorpresas y poniendo ante sus ojos problemas de los que, probablemente, no se hubiera percatado de otro modo.

Finalmente, ninguna reseña de este libro puede llegar a dar cuenta de un modo justo de la extraordinaria cantidad de información e ideas contenidas en las páginas de este ambicioso pro-

yecto, que bien podría ser vista como la primera Historia Universal del Arte. Cualquier región del planeta Tierra en cualquier momento de la Historia aparece recogida y es analizada por un especialista en la materia, y de este modo podemos hacer estudios tanto sincrónicos como diacrónicos del arte de un determinado lugar. Al margen de que en algún caso cada uno de nosotros hubiéramos hecho preguntas distintas o hubiéramos deseado encontrar más información sobre un determinado argumento, sin lugar a dudas tenemos que darle la razón a Onians en que “probablemente nunca se haya escrito un libro de arte que resulte tan interesante para un número tan elevado de personas” (p. 10).

Carlos Pena Buján

Universidade de Santiago de Compostela

NOTAS

¹ ONIANS, J. (ed.): *Atlas of World Art*. Londres, Laurence King Publishing, 2004.

² Cabe recordar al respecto que Onians ya utilizaba estos términos en un breve comentario publicado hace años: “World Art Studies and the Need for a New Natural History of Art”, *The Art Bulletin* 78 (1996), 206-209. Asimismo, este interés por el ser humano en su aspecto más biológico lo ha llevado a fundar la “Neurohistoria del Arte”, metodología que ha aplicado, por ejemplo, en los siguientes estudios: “El ‘ojo de la época’ de Michael Baxandall: de la Historia Social del Arte a la Neurohistoria del Arte”, *Quintana* 4 (2005), 99-114; “Inside the Brain: Looking for the Foundations of Art History”, en *Subjectivity and Methodology in Art History* (ed. M.R. Lagelöf; D. Karholm). Estocolmo, Skriften från Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet, 2003, 125-138; “Architecture and Painting: the Biological Connection”, en *The Built Surface. I: Architecture and the Pictorial Arts from Antiquity to the Enlightenment* (ed. C. Anderson).

Londres, Ashgate, 2002, 1-14; “Greek Temple and Greek Brain”, en *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture* (ed. G. Dodds; R. Tavernor). Cambridge-Londres, The MIT Press, 2002, 45-63; “Alberti and the Neuropsychology of Style”, en *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich* (ed. L. Chivavoni; G. Ferlisi; M.V. Grassi). s.l. (Città di Castello, PG), Leo S. Olschki, 2001, 239-250; “The Biological Basis of Renaissance Aesthetics”, en *Concepts of Beauty in Renaissance Art* (ed. F. Ames-Lewis; M. Rogers). Hants, Ashgate, 1998, 12-27; y en ciertos pasajes de su reciente libro *Classical Art and the Cultures of Greece and Rome*. New Haven-Londres, Yale University Press, 1999.

³ En dos conferencias dictadas en la facultad de *World Art Studies and Museology* de la Universidad de East Anglia (Norwich) en octubre de 2004, tituladas “The Stone” y “Chinese Art”, Onians disertó sobre el modo en que la naturaleza influye sobre los seres humanos y en su concepción de sí mismos y del mundo que los rodea y cómo esto se transluce en sus mani-

festaciones artísticas. Sus ejemplos más contundentes se referían a China, las culturas mesopotámicas y Grecia.

⁴ Un ejemplo que da cuenta de la importancia de la ciudad en este período en tanto que construcción e idea humana es el relato bíblico de la fundación de Henoc por el homónimo descendiente de Cain (Génesis 4,17), frente a las creaciones cosmológicas y biológicas, de origen divino (Gn 1,1-2,25). En los siguientes libros se arroja luz sobre la suerte de estas ciudades: Babilonia (Daniel 4,27-30); Sodoma y Gomorra (Gn 19,25-24; Amós 4,11; Isaías 1,9); Adná y Seboín (Deuteronomio 29,22; Oseas 11,8).

⁵ Para una interpretación neurohistórica del desarrollo de la perspectiva lineal en la Florencia de Brunelleschi véase ONIANS: “The Biological Basis...” (cit. n.2). Un enfoque más preocupado por la construcción de la imagen, la ciencia y la visión la ofrece KEMP, M.: *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid, Akal, 2000; así como el reciente trabajo, más interesado por cuestiones de índole matemática de CAMEROTA, F.: *La prospettiva del Rinascimento. Arte,*

architettura, scienza. Milán, Electa, 2006. Sobre las distorsiones anamórficas de la imagen es ya clásico el trabajo de BALTRUSAITIS, J.: *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus* [1955]. París, Flammarion, 1996. Como bibliografía más reciente destacan IKEGAMI, H.: *Due volti dell'Anamorfosi: Prospettiva e "Vanitas": Nicéron, Pozzo, Holbein e Descartes*. Bologna, CLUEB, 2000 y BESSOT, D.: "Synthèse et développement de techniques d'anamorphoses au XVIIe siècle. Les traités du père Jean-François Nicéron", *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Italia et Méditerranée* 117/1 (2005), 91-129.

⁶ En relación a la Geografía no deja de resultar curioso que, en la misma fecha que el *Atlas*, fuera publicado el libro de DACOSTA KAUFMANN, T.: *Toward a Geography of Art*. Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2004. En cierto sentido podría considerarse que ciertos conceptos de la vieja *Kunstgeographie* están siendo empleados con nuevos fines y enfoques, hasta el punto de que se está llegando a plantear el estudio de la Geografía como elemento que explica el arte. Sobre el concepto de *Kunstgeographie* véase MUTHESIS, S.: "«Kunstgeographie» or the Problem of Characterising the

Art of a Region", en *Raising the Eyebrow: John Onians and World Art Studies. An Album Amicorum in His Honour* (ed. L. Golden). Oxford, The Basingstoke Press, 2001, 223-227. Probablemente el artículo más poético, toda vez que extraordinariamente sólido, en que se estudia el arte de una región en relación a su localización geográfica es el de BIÈVRE, E. de: "Alchemy of Wind and Water: Amsterdam, 1200-1700", en *Time and Place. The Geohistory of Art* (ed. T. DaCosta Kaufmann; E. Pilliod). Hants, Ashgate, 2005, 87-112.