

**NO NOS UNE EL ENTUSIASMO, SINO LA NECESIDAD.
INTERDISCIPLINARIEDAD EN LA LARGA DURACIÓN.**

**UNITED BY NEED, NOT ENTHUSIASM.
INTERDISCIPLINARITY IN THE LONG RUN.**

Nicolás Kwiatkowski¹

RESUMEN: Tras una breve síntesis de la historia de la interdisciplinariedad durante el siglo XX, el artículo aborda el asunto a partir de un caso. Se proponen, finalmente, algunas conclusiones preliminares.

Palabras clave: Historia; Interdisciplinariedad; África.

ABSTRACT: The article begins with a brief synthesis of the history of interdisciplinarity during the twentieth century. The description of a case follows, before a short list of preliminary conclusions.

Keywords: history; interdisciplinarity; Africa.

I

La historia de la organización del saber en “disciplinas” es larga y compleja, puede seguirse tanto en términos intelectuales cuanto institucionales y, en buena medida, es bien conocida. La institucionalización y la especialización del conocimiento que se derivan de ese sistema no tardaron en manifestarse y se consolidaron en Occidente durante el siglo XIX.

¹ UNSAM-CONICET, Argentina. E-mail: nkiako@unsam.edu.ar. ORCID: 0000-0002-2052-8123

Al mismo tiempo, emergieron movimientos en la dirección contraria: frente a la división del trabajo intelectual, “polímitas” y “generalistas” aspiraron a acercarse al conocimiento en términos amplios, en busca de las conexiones entre diversos campos que se habían separado para hallar eso que los “especialistas” habían perdido de vista. De acuerdo con Peter Burke, dos grandes “crisis” del saber, en el siglo XVII y en el siglo XIX, impulsaron un crecimiento explosivo del conocimiento del mundo natural y humano, con consecuencias prácticas y sociales muy evidentes: se trató de dos expansiones veloces seguidas de fragmentaciones notables (la “revolución digital” podría ponernos a las puertas de una tercera crisis de ese estilo; Burke, 2020, introducción). A la salida de ambos estallidos previos, los *philosophes* primero y los intelectuales luego hicieron un llamado a la reunión de las personas interesadas por el saber, que de modos distintos se habían separado en sus especialidades: el impulso enciclopédico a la república de las letras, en el primer caso, y el interés por (o quizás el deber de) la intervención pública a partir del propio saber, en el segundo, fueron de la mano con esa aspiración generalista (Goodman, 1994. Altamirano, 2002).

Pero además de los impulsos que vincularon el mundo del conocimiento y las letras con un universo social más amplio, hubo también desarrollos específicamente intelectuales o, si se quiere, para ser más precisos, académicos. Uno de ellos es el de la búsqueda “interdisciplinaria”, un adjetivo que era un neologismo en el segundo cuarto del siglo XX y se convirtió en un término de uso común desde la mitad de esa centuria (antes se usaban también términos como “cooperación” o “fertilización cruzada”, luego se emplearon también nociones como “multidisciplinario”, “transdisciplinario” o “pluridisciplinario”) (Graf, 2015). Si el siglo XIX había sido uno de especialización institucionalizada en las ciencias naturales y humanas, el siglo XX tendió a ser uno de interdisciplinariedad y cuestionamientos de la especialización. De inmediato, emergió una crítica a ese intento: los saberes específicos son tan complejos que quienes se interesan por todos ellos no pueden si no hacerlo de manera superficial. El panorama de esas discusiones es claro. La especialización disciplinaria había permitido un desarrollo expansivo y muy preciso de la ciencia moderna, pero había también debilitado la imaginación y fragmentado los diversos campos hasta provocar mutuos desconocimientos. Críticos como Michel Foucault llegaron incluso a señalar la articulación entre las especializaciones académicas y las formas sociales del disciplinamiento, la construcción de poder y la dominación (Foucault, 1977, p. 137).

Los impulsores de las indagaciones interdisciplinarias aspiraron a trascender los límites de la pesquisa especializada con estrategias diversas, desde los intercambios informales hasta la creación de nuevas instituciones, pero siempre con una ambición de totalidad. En un comienzo, la interdisciplinaria estuvo marcada por una búsqueda “nostálgica” de recuperar una presunta “edad dorada” del conocimiento unificado, aunque más tarde el énfasis se centró en la necesidad de nuevos intercambios para abordar las complejidades crecientes de la sociedad y la naturaleza (Klein, 1990). Según Burke, ese largo desarrollo puede dividirse en seis etapas, algunas de ellas parcialmente superpuestas, desde fines del siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX (Burke, 2020):

1. La organización de espacios informales de conversación e intercambio (como el Círculo de Viena);
2. El impulso internacional en pos de una ciencia unificada (inspirado en personajes como Alexander von Humboldt);
3. La fundación de centros de investigación interdisciplinarios (sobre todo en ciencias sociales, como el Institut für Sozialforschung de Frankfurt o las fundaciones Rockefeller y Ford en EE.UU.);
4. El apoyo gubernamental a estos emprendimientos (también en las ciencias naturales, a partir de agencias como la Office of Scientific Research and Development, creada por Vannevar Bush en EE.UU. en 1941);
5. El surgimiento de nuevas universidades comprometidas con la enseñanza interdisciplinaria (Hamburgo, Bochum, Konstanz y Bielefeld en Alemania; Keele y Sussex en Gran Bretaña);
6. La proliferación de revistas científicas interdisciplinarias e institutos de estudios avanzados (*Diogenes*, *Daedalus*, *Internationales Jahrbuch für interdisziplinäre Forschung* y *Critical Inquiry* entre varias revistas; el Institute of Advanced Studies de Princeton y el Wissenschaftskolleg de Berlín entre otros institutos; los historiadores reivindican siempre la experiencia de la revista *Annales* ya desde 1929 y, más tarde, la EHESS de París, fruto del impulso casi legendario de Marc

Bloch y Lucien Febvre, con su aspiración de fomentar la colaboración entre historia y ciencias sociales).

El impulso inicial provino, entonces, de la incomodidad con las fronteras tradicionales en la organización del saber, el surgimiento de nuevos problemas y preguntas, y la posibilidad de que, tras un período de enorme fertilidad, las circunscripciones previas pudieran haber comenzado a obstaculizar nuevas soluciones. En el siglo XXI, ese “giro interdisciplinario” parece haber adquirido las características de una institucionalización académica en toda norma, sobre todo en los estudios superiores: entre 2006 y 2016, se publicaron al menos 250 libros sobre interdisciplinaria (Condee, 2016). Poco sorprende, entonces, que un enfoque tal haya sido visto, de un lado, como la solución a todos los problemas y, del otro, como el destructor de un sistema de saber que funcionaba (Graff, 2016).

La historiografía del arte no fue ajena a tales debates, y esto como consecuencia de varios procesos específicos. Ante todo, la crisis de los cánones artísticos tradicionales se articuló con una aproximación nueva a las obras de arte, no ya centralmente como formas estéticas sino cada vez más en cuanto representaciones de sentido que debían comprenderse en tanto hechos culturales y actos simbólicos. Esto implicó, al mismo tiempo, la incorporación de objetos nuevos, antes considerados menores o de poca relevancia, o no considerados en absoluto. Tanto las producciones de la cultura popular cuanto la aproximación a las conexiones planetarias necesarias para la comprensión del arte occidental confluyeron en el reconocimiento de una crisis disciplinar (Belting, 1987) y en la propuesta de una “nueva historia del arte” (Rees, & Borzello, 1986). En consecuencia, la historiografía del arte incorporó métodos y teorías de otras disciplinas (la psicología y en particular el psicoanálisis, la semiótica, la sociología, la teoría política, la antropología, la teoría feminista), pero también empezó a ser necesaria para la producción intelectual de especialidades vecinas (Kraft, 1989). La composición disciplinar de las citas y referencias en revistas tan importantes como *Art Bulletin* y *Burlington Magazine* pronto reflejó esos cambios, con un crecimiento de las menciones de otras disciplinas en un período de apenas un puñado de años (Dowell, 1999).

Ya a fines de la década de 1970, Svetlana Alpers había detectado que libros que se habían ganado el derecho a ser considerados clásicos, como las obras de Michael Baxandall y T.J. Clark, se ocupaban de temas y problemas que no eran los que

tradicionalmente habían interesado a la historiografía del arte. Ambos autores abordaban las obras de arte como parte del proceso histórico general: para Baxandall, las formas geométricas de Piero della Francesca debían comprenderse en su vínculo con la matemática comercial; para Clark, no podía entenderse la obra de Courbet sin una comprensión coherente de la historia de la sociedad rural francesa. No era solamente que se enfatizaran las relaciones entre arte y sociedad, sino que además se proponía aproximarse a esos vínculos de un modo nuevo, no ya a partir del estudio de los estilos, sino por medio de un acercamiento a artistas, comitentes y, sobre todo, obras, situados en tiempo y espacio. En consecuencia, una historia social del arte se vinculaba con otras disciplinas y se concentraba en las circunstancias de producción de obras individuales. La invención artística se consideraba, entonces, como consecuencia de condiciones históricas, de hábitos de visión, de modos de percepción y de prácticas sociales de observación que eran producto de experiencias compartidas. La línea que separaba arte y artesanía, trabajosamente construida desde el Renacimiento, era puesta en cuestión. El aspecto estético y el utilitario de las obras se valoraban con igual interés. Temas, objetos, civilizaciones y preguntas antes marginales se volvieron, desde entonces, centrales (Alpers, 1977).

Dos décadas más tarde, W.J.T. Mitchell propuso que su aventura intelectual por la “iconología” debía comprenderse necesariamente como práctica interdisciplinaria, puesto que se trataba del estudio general de las imágenes, cualquiera fuera el medio del que se tratase. Estimaba, asimismo, que los estudios de cultura visual, en tanto análisis de la construcción social de la experiencia de lo visible, eran producto de una convergencia semejante entre disciplinas: historia del arte, estudios literarios, análisis de medios de comunicación, estudios culturales, filosofía, política, óptica, psicología, antropología, historia, entre otros. El autor proponía también una clasificación de las aventuras interdisciplinarias en tres tipos:

1. De arriba hacia abajo: una formación comparativa que tiene por objetivo conocer una totalidad conceptual en que todas las disciplinas se relacionan;
2. De abajo hacia arriba: una interdisciplinaridad compulsiva dictada por un problema específico;

3. De adentro hacia afuera: un momento de in[ter]disciplina que derriba las fronteras, produce convergencias y agitaciones (Mitchell, 1995).

En el otro sentido, el del interés y la incorporación de métodos y teorías de la historiografía del arte por otras disciplinas, también abundan los ejemplos. Entre ellos Stuart Hall se aproximó a la cuestión de los vínculos y conflictos raciales en la Gran Bretaña de posguerra con un interés particular por la memoria histórica y la visualidad en relación con la fotografía como tecnología colonial. Para el autor, la historia de la migración y el asentamiento de personas negras en Gran Bretaña en ese período exige un examen crítico de un archivo histórico limitado, por lo que la evidencia visual es invaluable. Sin embargo, existe también el peligro de considerar a las fotografías como representaciones más “objetivas” que otras, lo que demanda del investigador una aproximación crítica respecto de las condiciones de producción de esas imágenes, sus objetivos, consecuencias, etc. Como ya indicamos problemas, preguntas y objetos novedosos ponen a quienes los estudian en la necesidad de aproximarse a los métodos y teorías de disciplinas que no son las propias, en este caso un sociólogo que echa mano de la historia del arte, los estudios en cultura visual y el análisis de la fotografía en perspectiva histórica (Hall, 2006)

Por cierto, estos casos podrían llevarnos a exagerar la novedad de tales aventuras, aunque en realidad abundan las evidencias que importantes exponentes de nuestras disciplinas habían experimentado la necesidad de emprenderlas hace un siglo o más y, de hecho, las llevaron ellos mismos a la práctica. Los ejemplos son obvios. Entre los historiadores del arte, Aby Warburg manifestó cierta incomodidad con una aproximación exclusivamente estética a las obras del Renacimiento ya en su texto sobre el arte del retrato y la burguesía florentina (Warburg, 2005, p. 147-206). También conocemos de sobra cómo, en su intento por comprender mejor el papel de la magia en las artes y la sociedad europeas del siglo XVI, Warburg se interesó también por sociedades a él contemporáneas en las que la magia ocupaba un lugar destacado y, para entenderlas, encontró de importancia las contribuciones de etnógrafos y antropólogos (Severi, 2004, p. 47-114). Más aún, el interés del Hamburgués por la cuestión de los posibles vínculos entre imagen, emotividad, memoria y morfología, tan central para su inconcluso proyecto final, el *Atlas Mnemosyne*, explica que se interesara no solamente por la psicología de su época, sino también por las teorías de

Charles Darwin, en particular por su libro sobre la expresión de las emociones en animales y seres humanos (Ginzburg, 2014).

En el sentido inverso de la circulación, esto es, del campo de la historiografía del arte al empleo de sus objetos, métodos y teorías por parte de otras disciplinas, contamos también con exponentes tempranísimos y de los más ilustres. Cuando Marc Bloch se propuso comprender los motivos de la creencia en la capacidad de los reyes de Francia e Inglaterra para curar la escrofulosis mediante el tacto y las razones por las cuales esa creencia fue abandonada, se embarcó en la empresa de estudiar un problema nuevo. Para hacerlo, decidió prestar atención a documentos escritos, a los que los historiadores estaban por supuesto bien habituados, pero también considerar otros menos comunes, como medallas, pinturas, objetos y ceremonias. Es así que, en *Los reyes taumaturgos*, Bloch incluyó un repertorio iconográfico central, al que sumó un interés por la obra y los métodos de historiadores del arte y arqueólogos que pudieran ayudarlo a comprenderlo, entre ellos Paul Émile Antoine Gout, Paul Richter, Eugen Holländer, Karl Feyerabend, Salomon Reinach, Guglielmo Pacchioni, G. Martinotti, y Pericle Ducati (Bloch, 2006). Todo esto en una época en la que, en buena medida, los historiadores *tout court* veían a las imágenes, a lo sumo, con una cierta sospecha o, más comúnmente, como meras ilustraciones.

II

El panorama, entonces, parece claro. La interdisciplinariedad, con ese nombre o sin él, está con nosotros desde mucho antes de lo que suele pensarse. Surgió como consecuencia, paradójica quizás, del notable desarrollo del conocimiento en el marco de especialidades muy bien institucionalizadas. Se la vio con esperanzas enormes y con suspicacias no menores. Podría decirse que produjo resultados importantes, quizás mayores cuando se recurrió a ella por el impulso de las preguntas, los materiales y objetos que cuando fue una premisa teórica aplicada, de manera impuesta o forzada, por ambición académica o presión institucional.

También hay ocasiones en que la ayuda de otras disciplinas es menos una búsqueda gozosa que una obligación o una necesidad. Se me disculpará ilustrar este punto con un ejemplo propio. Desde hace un lustro con José Emilio Burucúa, nos empeñamos en un intento por reconstruir la historia natural y

simbólica de los elefantes en un espacio amplio y una cronología extendida: Occidente, desde el Renacimiento hasta el siglo XX (Burucúa, & Kwiatkowski, 2019). La premisa de un trabajo de esas características es que el análisis de la vida cultural y científica de una especie animal puede permitir comprender los cambios en los deslindes entre humanidad y naturaleza, en las formas de construir nuestras relaciones con el medioambiente, en los modos de promover el conocimiento del mundo, en las concepciones de lo divino y lo trascendental, en el simbolismo de la política, en las relaciones de dominación y explotación entre distintos pueblos, incluida la disputa por los recursos naturales. Pero una empresa de ese estilo es problemática, en el sentido de que requiere la integración de saberes de muchas disciplinas (historia, historia del arte, antropología, geografía, filosofía, literatura, biología, ecología...), a las que solo podemos acceder, tanto en sus contenidos cuanto en sus métodos y teorías, por un conocimiento de segunda mano.

Pero no es necesario alejarnos tanto del núcleo de los intereses de la revista *Imagem*. Incluso sin extendernos hasta los límites de las relaciones entre arte y ciencia, resulta obvia la importancia para nuestro proyecto de comprender las formas en que los distintos pueblos africanos procedieron a la figuración de los animales que nos interesan. Las formas de la representación visual, oral y performática son cruciales tanto para entender el papel de los elefantes en el universo simbólico de esos pueblos, cuanto para aproximarnos a los modos en que los occidentales se apropiaron y manipularon esas representaciones y creencias cuando entraron en contacto con ellas. El caso es que, incluso en la mismísima comprensión del arte africano, y en particular de las representaciones de animales, los saberes específicos propios de la historiografía del arte tradicional resultan en buena medida inadecuados y es necesaria la colaboración de otras perspectivas, métodos y aproximaciones.

Una guía excepcional para abordar el tema del arte africano desde el Sahel hasta el Cabo es el libro de Jan Vansina, *La historia del arte en África. Una introducción al método*, editado por primera vez en 1984. La discusión, que Vansina presentó allí de las categorías de la historiografía artística europea, de su aplicación y adaptación al estudio de las artes visuales de la tradición africana, hacen posible acercarse a la cuestión en términos muy diferentes al del “presente etnográfico” y el análisis formal con los que se lo ha estudiado de manera preponderante. Vansina cree que es necesario comenzar por una descripción

precisa de las piezas, que descansa en “el carácter formal más importante, y no en el detalle” (Vansina, 2013, p. 31). También resulta un elemento clave, para consolidar el enfoque histórico, buscar la documentación escrita, que puede remontarse a fuentes árabes en los casos de los países islámicos o islamizados del Sahel y de los países del corredor *Swahili* en el África Oriental. Pero también existe en fuentes europeas, sean las acumuladas por los viajeros (portugueses al principio, holandeses más tarde) a partir de finales del siglo XV o las relacionadas con los fenómenos de la ocupación y la explotación coloniales desde 1840 en adelante. Se trata entonces de:

- a. Precisar el uso principal dado a cada objeto (instrumental, ritual, simbólico), la identidad, aunque sea hipotética, de su poseedor original, el entorno de la comitencia probable, las condiciones sociales de sus creadores, los marcos de producción (si se trata de cosas fabricadas en talleres grandes como pudieron ser los de las cortes de Benín o de Kuba o bien en sitios muy imprecisos donde trabajaban pequeños artistas), los materiales, las técnicas y las herramientas utilizadas, los procesos de su difusión en el tiempo y en el espacio;
- b. Realizar la distinción clara entre convenciones e innovaciones estilísticas;
- c. Examinar la posibilidad de descubrir los individuos que hicieron tales cambios de estilo;
- d. Clasificar imágenes, temas y motivos con los cuales componer una iconografía sistemática por épocas y regiones, que vaya acompañada de un aparato interpretativo abierto y fundado en rasgos culturales extra-artísticos;
- e. Reconstruir los marcos de visualización y contacto de los contempladores potenciales con las imágenes y sus diferentes perspectivas (en múltiples ocasiones, las máscaras están destinadas a dirigirse hacia arriba de sus portadores para ser observadas por seres invisibles, más que por personas de carne y hueso);

- f. Descubrir el campo de sentido de las palabras “bello” y “bueno”, surgidas del contacto entre las comunidades y las obras del arte, y sus fluctuaciones o diferencias espacio-temporales.

Describir todos estos aspectos permite la construcción de un conocimiento específicamente histórico de las artes africanas. Pero eso no es suficiente para comprender cabalmente el papel simbólico de, en nuestro caso, los elefantes, en aquellas sociedades, pues las artes figurativas y performáticas no pueden separarse de las tradiciones orales. Es así que Vansina busca incorporar estas últimas, tomando como punto de partida su carácter contradictorio, pues se basa en el testimonio de alguien que dijo haber visto los hechos contados y transmitidos, pero los grados de veracidad y verosimilitud de lo contado son difíciles de determinar debido a la imprecisión de los contextos socio-históricos donde se produjeron aquellos objetos culturales. Las dificultades para interpretar cuáles son los elementos fijos o estereotipados y cuáles los libres y espontáneos en cualquier relato que registramos, o bien para descubrir interpolaciones, diferenciar las hermenéuticas parciales y las momentáneamente inventadas según las circunstancias concretas de la narración-audición, constituyen el marco perenne del trabajo de los etnólogos e historiadores (Vansina, 1981, p. 142-145). Por otro lado, buena parte de la fuerza estética de una pieza literaria está asociada a la performance en la cual se manifiesta de modo que, al tender el ritual a la memorización y conservación tanto de sus pasos cuanto de los significados, los relatos que le están asociados pueden permanecer sin cambios durante largo tiempo, al contrario de los relatos populares, más sensibles a las variaciones sociales y a los que llamaríamos factores estéticos (Vansina, 1981, p. 147-152). Todas las sociedades africanas poseen miembros especialistas en el mantenimiento de las tradiciones: las mujeres *Xhosa*, por ejemplo, que atesoran historias cómicas; los guardianes de los espíritus *Mhondoro*, quienes saben todo sobre esos seres entre los *Shona* de Zimbabue; los célebres *griots*, poetas y cantantes peregrinos de Senegambia, Malí y otras tierras del Níger; los aristócratas *abanshinga-ntahe* en Burundi, expertos en la historia de las tierras y sus poseedores (Vansina, 1981, p. 151-152).

Nuestro punto de vista pretendía ser histórico y, por consiguiente, permanecer atento a las cuestiones ligadas a la cronología, a la localización geográfica de las obras que tendríamos en cuenta, a las organizaciones sociales y políticas determi-

nantes de las culturas donde ellas fueron fabricadas o creadas, a los condicionamientos producidos por los materiales y las técnicas propias de cada momento particular de una evolución del conocimiento africano y de sus prácticas, a las relaciones de las formas, la iconografía y las funciones de los objetos estéticos con las creencias religiosas, las ideas morales y las cosmogonías. Las ideas de Vansina, aplicadas a las artes africanas, nos permitieron comprender que nada de eso era posible sin recurrir a la colaboración con otras especialidades. Así, nuestra pesquisa debía ser interdisciplinaria, no por preferencia, sino por necesidad.

Un ejemplo permite ilustrar el problema. A la llegada de los portugueses, existía en el reino de Benín, actual Nigeria, una tradición previa de talla de marfil de la que tenemos noticias suficientes. Se trataba de un estado centralizado, con suficiente capacidad para influir en los mercaderes africanos vecinos a la costa y organizar suministros y mercancías para los barcos europeos (Winston Blackmun, en Ross, 1992, p. 163). Los elefantes tenían un papel importante en la vida política, económica y cultural de Benín. De acuerdo con la historia oral de ese reino, a la llegada de los portugueses gobernaba el rey guerrero (*Oba*) Ewuare el Grande, quien expandió las fronteras del reino hacia el norte, en tierras *Ekiti Yoruba* y *Owo* (Egharevba, 1968, p. 15. Poynor, 1976, p. 40). Según las tradiciones *Yoruba*, a partir de esas conquistas los cazadores de elefantes de Benín llegaron a aquella zona septentrional en busca de nuevas fuentes de marfil (Law, 1973, p. 35) y pronto siguieron los mercaderes portugueses, que empezaron a comprar colmillos al *Oba* (Pereira, 1505, p. 127). Todo indica que, por entonces, el marfil y el cobre interesaban más a los habitantes de Benín que el oro (Shaw, 1978, p. 120). Se ha especulado incluso con la idea de que la trata esclavista empezó más tarde en esta región porque el reino podía ofrecer otros bienes, como el marfil (Jones, 1983, p. 22). Había en Benín un gremio de talladores de marfil y madera, los *Igbesanmwan*, que se encontraban bajo supervisión real. Su legitimidad se construía en parte sobre el mito de que el gremio había sido fundado por el primer rey de Benín, mucho antes de que apareciera su equivalente de artesanos del metal (*Iguneronmwon*) (Ben-Amos, 1980, p. 24). Durante el reinado de Ewuare, el principal artista de ese grupo era Eghonghomaghan II, quien habría inventado los diseños que se usaron durante varias generaciones posteriores (Egharevba, 1968, p. 17).

Tras la llegada de los europeos, los miembros del gremio producían tanto objetos destinados al uso en la corte y en

la sociedad local (brazaletes, cuencos, mangos de espadas, colmillos tallados, figuras, máscaras, peines) cuanto tallas para la exportación (saleros, cucharas, tenedores, mangos de dagas, olifantes). Los objetos producidos para el uso local solían contener representaciones de elefantes, a los que se asignaba gran importancia, pues se consideraba que eran señores entre los animales, además de que solía definirse a los más importantes jefes humanos como elefantes (Ben-Amos, 1976, p. 247). Con frecuencia, en los colmillos tallados a partir del siglo XVII, los reyes aparecen montados en elefantes, no porque esa fuera una práctica usual, sino porque significaba una afirmación metafórica de su poder (Vogel, 1979, p. 95). El rey mismo no suele ser representado como un elefante, sino como un leopardo, de modo que ambas bestias compiten por la preeminencia simbólica (Ben-Amos, 1983, p. 51). Contamos con un testimonio explícito de 1651 que registra el uso de colmillos tallados en los altares en homenaje de los ancestros (Ryder, 1969). En el palacio real, cada *Oba* debía encargarse al menos uno de esos colmillos en honor a su padre en el curso de los tres primeros años de su reinado (**figura 1**). El marfil era fundamental en las ceremonias reales: blanco, fresco, hermoso, simbolizaba la corte ancestral de Olokun, dios de la abundancia, la fertilidad y el mar. Los *Edo* de Benín creían que los colmillos de los altares estaban dotados de una fuerza espiritual y solo podían ser manipulados sin peligro por personas que hubiesen pasado por ceremonias de iniciación (Winston Blackmun, 1994). A comienzos del siglo XIX, un europeo registró que en uno solo de los altares reales había alrededor de sesenta colmillos tallados (Landolphe, 1823, p. 59). La producción para uso local se extendió al menos hasta fines del siglo XIX. Hoy no deja de escandalizarnos que, a inicios del siglo XX, un especialista pudiera sostener que “no hay nada interesante en los marfiles de Benín: el arte salvaje exige un gusto peculiar para ser apreciado” (Maskell, 1905, p. 326).



Imagen 1 – Colmillo tallado, Edo, 1775-1777, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis.

Fuente: <<https://archive.org/details/OEXV281/page/n25/mode/2up>>. Accedido en 2021.11.05

A cambio de las tallas en marfil, los barcos portugueses proveían cuentas de coral, textiles, cobre y latón. Por supuesto, no se interesaban solamente por el marfil, sino también por los esclavos, que habían sido capturados durante las expediciones militares de los *Oba* y en general terminaban en Ghana, donde se los intercambiaba por el oro ofrecido por los reyes *Akan* (Ryder, 1969, p. 24-40). Se supone que los portugueses empezaron con sus encargos a los *Igbesanmwan* casi de inmediato. Las primeras piezas provenientes de Benín que están efectivamente registradas son dieciocho cucharas y saleros tallados, importados por marineros portugueses, que figuran en los archivos de Lisboa de 1504-1505 (Da Mota, 1975, p. 584). Tiempo después, aparecen tres olifantes y cinco cucharas labradas como parte del patrimonio de Cosme I de Medici, en inventarios florentinos de 1553 y 1560 (Bassani, 1975), pero para entonces las exportaciones de productos de ese tipo llevaban ya tres décadas (Curnow, 1983, p. 216). En 1590 y 1596, piezas similares figuran en los inventarios del Gran Duque de Sajonia en Leipzig y del Gran Duque de Tirol (Bassani, & Fagg, 1988, p. 150). Los marfiles tallados para la exportación con frecuencia contenían representaciones de los portugueses o motivos europeos. Pacheco Pereira, Valentim Fernandes, Damiao de Gois y Ruy de Pina celebraron la calidad de esas tallas a lo largo del siglo (Fernandes, 1951, p. 96; De Gois, 1945, p. 119; De Resende, 1564). Tenemos varios indicios de que los motivos tallados en los objetos producidos para la exportación se basaban en dibujos y grabados provistos por los portugueses. De acuerdo con Valentim Fernandes, “los hombres de este país [Sierra Leona] son negros y muy hábiles en las artes manuales; son capaces de producir saleros y cucharas de marfil, y collares, a partir de cualquier objeto que se les dibuje” (Fernandes, 1951, p. 104). Una pequeña caja de ese origen, producida en torno a 1530, con escenas de la Pasión, está probablemente inspirada en un grabado hecho para las *Horae Beatae Mariae Virginis*, de Philippe Pigouchet, impreso en 1498 (**Figuras 2.a y b**) (Bassani, & Fagg, 1988, p. 120).²

2 Podría utilizarse una aproximación similar para entender los Bronces de Benín, producidos a lo largo de siglos en aquel estado africano, saqueados durante la mal denominada “expedición punitiva” de 1897 y, desde entonces, en colecciones europeas (una buena parte de ellos se conserva en el Museo Británico y el Museo Etnológico de Berlín). Todas esas piezas han sido objeto de denuncia y de reclamos de devolución. Historia del arte, etnohistoria, historia militar y política, historia de la expansión imperial europea, museografía y derecho internacional son algunas de las disciplinas que se han aplicado a la comprensión de esas obras y esos hechos. La polémica por las restituciones, que ha logrado algunos avances, sigue vigente. Véanse, entre otros, Lundén, 2016, y Hicks, 2020.

92 – PPGHA/UNIFESP



Imagen 2.a – Caja Afroportuguesa, *circa* 1490-1530, con escenas de la Pasión, Walters Art Gallery, Baltimore.

Fuente: <<https://archive.org/details/OEXV281/page/n25/mode/2up>>. Accedido en 2021.11.05

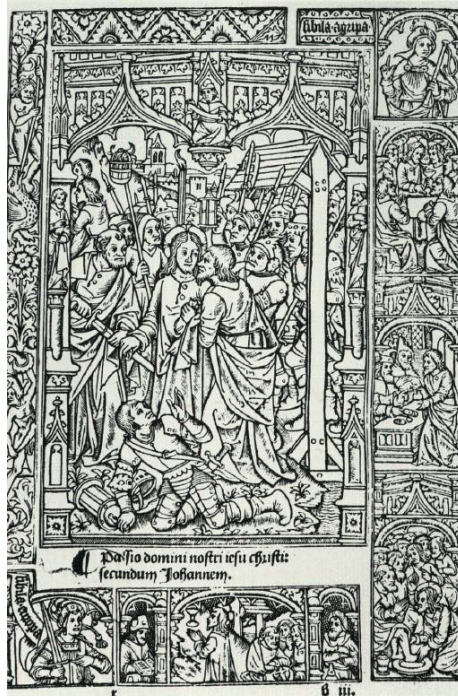


Imagen 2.b – “El beso de Judas”, *Horae Beatae Mariae Virginis*, de Philippe Pigouchet, París, 1498.

Fuente: <<https://archive.org/details/OEXV281/page/n25/mode/2up>>. Accedido en 2021.11.05

III

La aproximación al problema que esbozamos no es la única posible y, de hecho, ha sido apoyada, pero también criticada. En consecuencia, podría argumentarse que el entusiasmo por las ventajas de articular distintas técnicas y disciplinas es, hasta cierto punto, extrínseco a la historiografía de los mundos africanos y proviene, más bien, de la pretensión algo ajena de dos historiadores con un tema extraño. Hete aquí que, hace seis décadas, F. McCall proponía ya lo contrario: la reconstrucción de la historia del África al sur del Sahara, sostenía, requiere de los aportes de la arqueología, la tradición oral, la lingüística, la antropología, la etnobotánica y la etnozoología, para poder así estudiar esas culturas, ajustadas a sus cronologías y sus problemas, de manera completa (McCall, 1964). La interdisciplinariedad en los estudios de historia africana no es una petición de principios, una exigencia abstracta o una imposición externa: era ya, en 1964, una práctica activa con resultados importantes y verificables.

En este y otros casos, entonces, la interdisciplinariedad, en el campo de las artes y las humanidades, parece haberse constituido en práctica común, desde hace ya bastante tiempo. En algunas ocasiones esa práctica, fomentada desde arriba, forzó la investigación colaborativa y fue vista como una imposición que, quizás, amenazara la libertad académica. En otros casos, impulsada por nuevos problemas y enfoques, se experimentó como una acción dinamizadora que contribuyó a hallazgos imprevistos y abrió horizontes de investigación novedosos, cuando tuvo éxito, o no tuvo grandes resultados. Por cierto, esto también ocurre en el marco de la investigación estrictamente disciplinaria, quizás con más frecuencia de lo que solemos reconocer, pero no suele registrarse en ninguno de los dos casos: en todos los ámbitos del saber es difícil encontrar publicaciones que describan cómo un proyecto no funcionó, cómo una hipótesis propia se descartó por incorrecta, etc.

Como vimos, las actitudes respecto de la investigación interdisciplinaria han variado en toda la gama que se proyecta desde la crítica y el rechazo hasta el entusiasmo y la celebración. Menos frecuente es el intento de especificar qué significa esa empresa y cuál es el papel de las disciplinas individuales en ella. En principio, resulta claro que es muy difícil, para un investigador individual manejar con alguna habilidad herramientas, teorías y métodos tan diversos. Así, la interdisciplinariedad de-

bería ser, al menos en principio, un impulso colaborativo. Igualmente, sin un ejercicio disciplinario bien logrado tampoco hay interdisciplina posible: los saberes, métodos y prácticas específicas siguen siendo fundamentales; su construcción, elaboración y enseñanza superior no puede soslayarse. Finalmente, las concepciones de las disciplinas individuales quizás deban también adaptarse, no necesariamente en sus características técnico-científicas, más sí en sus perspectivas y actitudes. Hace dos décadas, Jann Pasler propuso una concepción pluralista de las disciplinas, según la cual la clave no reside en discernir lo viejo de lo nuevo, lo que debe reemplazarse o superarse, sino en calibrar cómo cada perspectiva puede enriquecerse por la presencia de las otras (Pasler, 1997). Las especialidades pueden funcionar muy bien, y de hecho así ha ocurrido, sin ser pluralistas. En todo caso, esa característica parece ser una condición necesaria para el intercambio interdisciplinario. En 1977, Svetlana Alpers se preguntaba si existía la historia del arte. Su respuesta era que sí, pero ya no como antes. Atrevámonos al intercambio interdisciplinario cuando es necesario, pluralicemos nuestras disciplinas para hacerlo posible; necesitamos de los saberes específicos de cada una de ellas para aspirar a algún éxito en la aventura.

BIBLIOGRAFÍA

Abel, M. (2016). Relevant Interdisciplinarity: Taking the Art History Classroom to the Field. *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture*, 5, 3: 1-11.

Alpers, S. (1977). Is Art History? *Daedalus*, 106(3), 1-13.

Altamirano, C. (2002). “Intelectuales”. En C. Altamirano (Dir.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Barthes, R. (1977). *Image—music—text*. New York: Hill and Wang.

Bassani, E. (1975). Antichi avori africani nelle collezioni Medicee I-II. *Critica d'Arte*, 143, 69-80; 144, 8-23.

Bassani, E., & W. Fagg. (1988). *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*. Nueva York: Center for African Art.

Baxandall, M. (1972). *Painting and Experience in Fifteenth Century Florence: A Primer in the Social History of Style*. London.

Belting, H. (1987). *The End of Art History?* Chicago: University of Chicago Press.

Ben Amos, P. (1976). Men and Animal in Benin Art. *Man*, 2, 243-52.

Ben-Amos, P. (1980). *The Art of Benin*. Nueva York: Thames and Hudson.

Ben-Amos, P. (1983). Who is the Man in the Bowler Hat? *Baessler-Archiv*, NF, 131, 11-183.

Bloch, M. (2006). *Los reyes taumaturgos*. México: FCE. (Publicação original em: 1924).

Burke, P. (2020). *The Polymath. A Cultural History from Leonardo da Vinci to Susan Sontag*. New Haven and London: Yale University Press.

Burucúa, J. E. B., & Kwiatkowski, N. (2019). *Historia natural y mítica de los elefantes*. Buenos Aires: Ampersand.

Clark, T. J. (1973). *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London: Thames & Hudson.

Cohn, B. S. (1980, April). History and Anthropology: The State of Play, *Comparative Studies in Society and History*, 22, 2, 198-221.

Condee, W. (2016). The Interdisciplinary Turn in the Arts and Humanities. *Issues in Interdisciplinary Studies*, 34, 12-29.

Curnow, K. (1983). *The Afro Portuguese Ivories* (Ph.D. Dissertation). Indiana University.

Da Mota, T. A. (1975). Gli avori africani nella documentazione portoghese dei secoli 15-17. *Africa*, 30, 580-589.

De Gois, D. (1945). *Opusculos Historicos*. Porto: Livraria Civilização.

De Resende, G. (1545). *Chronica de Dom Joao II*. Lisboa.

Dowell, E. (1999, Spring). Interdisciplinarity and New Methodologies in Art History: A Citation Analysis. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 18(1), 14-19.

- Egharevba, J. (1968). *A Short History of Benin*. Ibadan: Ibadan University Press.
- Elias, N. (1982). Scientific Establishments. In E. H. Martins, & R. Whitely. (Eds.). *Scientific Establishments and Hierarchies*. Dordrecht: Springer.
- Fernandes, V. (1951). *Description de la Cote Occidentale d'Afrique, Senégal au cap de Monte Archipels*. Bissau: Centro de Estudos da Guiné Portuguesa.
- Foucault, M. (1977). *Discipline & punish: The birth of the prison*. New York: Vintage.
- Ginzburg, C. (2014). *Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos de iconografía política*. México: Contrahistorias.
- Goodman, D. (1994). *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*. Ithaca: Cornell University Press.
- Graff, H. J. (2015). *Undisciplining Knowledge: Interdisciplinarity in the Twentieth Century*. Baltimore, MD.
- Graff, H. J. (2016, Winter). The “Problem” of Interdisciplinarity in Theory, Practice, and History. *Social Science History*, 40, 775-803.
- Hall, S. (2006). Reconstruction Work: Images of Postwar Black Settlement. In J. Procter (Ed.). *Writing Black Britain, 1948-98: An Interdisciplinary Anthology*. Manchester: University Press.
- Hicks, D. (2020). *The Brutish Museum. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*. London: Pluto.
- Jones, A. (1983). *From Slaves to Palm Kernels. A History of the Gamlins Country West Africa 1730-1890*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Kalb, D., H., & Marks, H. T. (1996). Historical anthropology and anthropological history: two distinct programs, *Focaal*, 26/27, 5-13.
- Klein, J. T. (1990). *Interdisciplinarity: History, theory, and practice*. Detroit: Wayne State University Press.

Kraft, S. (1989). Interdisciplinarity and the Canon of Art History. *Issues in Integrative Studies*, 7, 57-71.

Landolphe, J. F. (1823). *Mémoires du capitaine Landolphe*. Paris: A. Bertrand.

Law, R. (1973). Traditional History. En S. O. Biobaku. (Ed.). *Sources of Yoruba History*, Oxford: Clarendon Press.

Lundén, S. L. (2016). *Displaying Loot. The Benin Objects and the British Museum* (Tesis de doctorado). Universidad de Göteborg, Sweden.

Maskell, A. (1905). *Ivories*. Londres: Methuen and Co.

McCall, F. (1964). *Africa in Time-Perspective. A Discussion of Historical Reconstruction from Unwritten Sources*. Boston-Legon: Boston University Press, Ghana University Press.

Mitchell, W. J. T. (1995). Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin*, 77(4), 540-545.

Pasler, J. (1997). Round Table III: Directions in Musicology. *Acta Musicologica*, 69(1), 16-21.

Pereira Duarte, P. (1505). *Esmeraldo de Situ Orbis*. Londres: The Hakluyt Society.

Poynor, R. (1976). Edo influence on the art of Ono. *African Arts*, 9, 4-45.

Rees, A. L., & Borzello, F. (1986). *The New Art History*. London: Camden Press.

Rorty, R. (1979). *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton: Princeton University Press.

Ryder, A. F. C. (1969). *Benin and the Europeans*. Harlow: Longmans.

Severi, C. (2004). *El sendero y la voz*. Buenos Aires: SB.

Shaw, T. (1978). *Nigeria: Its Archaeology and Early History*. Londres: Thames and Hudson.

Thomas, K. (1963). *History and Anthropology, Past and Present*, 24, 3-24.

Vansina, J. (1981). *Oral Tradition and its Methodology*. En Ki-Zerbo, J. *General History of Africa I. Methodology and African Prehistory*. París: UNESCO, 142-165.

Vansina, J. (2013 [1984]). *Art History in Africa. An Introduction to Method*. Londres-Nueva York: Routledge.

Vogel, S. (1979). *Art and Politics: A staff from the Court of Benin, West Africa*. *Metropolitan Museum of Art Journal*, 13, 87-100.

Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza, 2005.

Winston Blackmun, B. (1992). *The Elephant and its Ivory in Benin*, en Ross, Doran. *Elephant. The Animal and its Ivory in African Culture*. Los Angeles: University of California, Fowler Museum of Cultural History.

IMÁGENES

1. Colmillo tallado, Edo, 1775-1777, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis.

2.a. Caja Afroportuguesa, *circa* 1490-1530, con escenas de la Pasión, Walters Art Gallery, Baltimore.

2.b. “El beso de Judas”, *Horae Beatae Mariae Virginis*, de Philippe Pigouchet, París, 1498.

