



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ DESDE QUE NOS PROHIBIERON SER ÁRABES. COSTOS INTERCULTURALES DE LA CREDULIDAD EN LA TRILOGÍA DE LA CARENCIA ORIENTALISTA

Hamurabi Noufourri



CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Noufourri, H. (2021). Desde que nos prohibieron ser árabes. Costos interculturales de la credulidad en la trilogía de la carencia orientalista. *Anales del IAA*, 51(2), pp. 1-30. Recuperado de: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/420/679>

Anales es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (IAA). Publica trabajos originales vinculados a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidos a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, un *software* libre para la gestión y la publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

Anales is a peer refereed periodical which first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers about the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

DESDE QUE NOS PROHIBIERON SER ÁRABES. COSTOS INTERCULTURALES DE LA CREDULIDAD EN LA TRILOGÍA DE LA CARENCIA ORIENTALISTA

SINCE WE WERE FORBIDDEN TO BE ARAB. INTERCULTURAL COSTS OF CREDULITY IN THE
ORIENTALIST DEFICIENCIES TRILOGY

Hamurabi Noufourri*



<https://orcid.org/0000-0001-9798-1025>

Anales del IAA #51 (2) - julio / diciembre de 2021 - (1-30) - ISSN 2362-2024 - Recibido: 25/09/2020 - Aceptado: 30/11/2020.

■ ■ ■ Este trabajo aborda los prejuicios cognitivos del racismo, que implica la credulidad en la Trilogía de la Carencia (mitos del tabú figurativo, de la ignorancia de la perspectiva y del “*horror vacui*”), que aún se imparte en la educación pública euroamericana. No solo como condición de la descripción y hasta definición del Arte y el Diseño Islámico, sino como frontera excluyente del Canon Occidental, desde que la prohibición de ser árabes se convirtió en condición necesaria de occidentalidad. No sin antes, claro, ofrecer algunas de las interpretaciones alternativas de las que nos privan las descalificaciones eugenésicas de esa trilogía.

PALABRAS CLAVE: arte y diseño Islámico, historia Intercultural, racismo historiográfico, diseño alfabético, creatividad intercultural.

REFERENCIAS ESPACIALES Y TEMPORALES: Oriente y Occidente, Siglos XIX y XX.

■ ■ ■ This work addresses the cognitive damages of racism implied by credulity in the Trilogy of Deficiencies (the myths of the figurative taboo, of the ignorance of the perspective and of the “*horror vacui*”) that is still taught in Euro-American Public Education. Not only as a condition of the description and even definition of Islamic Art and Design, but as an exclusive border of the Western canon, since the prohibition of being arabs became a necessary condition of westernity. Not without first offering, of course, some of the alternative interpretations of which the eugenic disqualifications of that Trilogy deprive us.

KEY WORDS: islamic art and design, intercultural history, historiographic racism, alphabetical design, intercultural creativity.

SPACE AND TIME REFERENCES: west and east, XIXth and XXth Centuries.

* Instituto de Artes y Ciencias de la Diversidad Cultural. Universidad Nacional de Tres de Febrero.

El trabajo es resultado de investigaciones en la Cátedra de Arte Islámico y en el Programa de Investigaciones Comparadas “Alarife” de la Sicyt (FADU-UBA), así como en la Asignatura Procesos Interculturales e Interreligiosos Comparados y los Proyectos de Investigación, acreditados en el Instituto y Doctorado en Diversidad Cultural de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF).

A- El Racismo de cierta descripción por carencia.

La Trilogía de la Carencia es la forma de describir al Arte y Diseño Islámico según tres descalificaciones racistas: política (tabú figurativo), intelectual (ignorancia de la perspectiva) y genética (horror vacui), para definir al canon occidental como su contrario. Tres mitos que trabajan como adaptadores interpretativos de un contenido a un continente y no al revés, como demanda el método científico, que adecúa la descripción a los hechos.

Cuando por generaciones el 80% de los contenidos de la educación pública se ha dedicado al 20% de la Humanidad y viceversa, es difícil que no se naturalice la ceguera cognitiva que identifica como “normalidad” a esa minoría y como “anomalía” a la mayoría restante, y que por ello no se la describa y caracterice por lo que le falta para ser como la primera, hecho que signa negativamente esa carencia (Lámina 1 - Figura superior).

A su vez es poco probable que esa desproporción informativa no se interprete como que el producto de un quinto (1/5) de la población mundial es cuatro veces más interesante o importante que el de los cuatro quintos (4/5) de la Humanidad restante, dando lugar a una sensibilidad valorativa asimétrica hacia las identidades colectivas, que inevitablemente deriva en racismo, entendido este como la des-humanización institucional del Otro, que tiende a “sobre” humanizar la minoría objeto de la “sobre” atención y a “sub” humanizar o subalternizar por defecto a todas las demás.

Al identificar el discurso letrado y las referencias académicas a esa minoría con lo europeo, fijarlo como condición de la categoría “Occidente”¹ y limitar ambos a la greco-latino-germanidad judeocristiana², legitima ese “estilo de pensamiento” que Edward W. Said denominó “Orientalismo”, cuya división del mundo y la humanidad en dos partes opuestas (Oriente y Occidente), extrema la valoración asimétrica y el racismo de su descripción por carencia ya que no deja otra alternativa que asignar a una parte lo contrario de lo que le atribuye a la otra, dado que traduce la diferencia solo como oposición y describe a una mitad por lo que le falta para ser como la de “origen europeo”, que como autoconfirmación de su lógica tiende a reemplazar “Oriente” por “islam”, pues como nombre de un credo de “beduinos”³, acentúa la asimetría que sitúa por defecto en Europa y/u Occidente el domicilio de la racionalidad y la ciudad (Lámina 1 - Figura inferior).

Lo cual depende de negarle a esa religión su pertenencia europea (andalusí, siciliana, maltesa y balcánica), recluyéndola en Oriente mediante la asimetría narrativa que al describir al Judaísmo y Cristianismo según sus respectivos textos sagrados, y al islam a partir de la geografía antes que por la versión que de él da su texto sagrado: el Corán, permite caracterizar su expansión como “bélica y violenta”⁴ ocasionada por su espacio de origen inhóspito que impulsa a invadir a los ajenos, frente a la “pacífica” propagación hereditaria y bibliográfica de los otros dos credos monoteístas (Lámina 2).

Doble sistema de opuestos asimétricos (Judeocristianismo vs. islam vs. Occidente) que, a la vez que encubre su difusión por socialización de la alfabetización por mandato coránico y estrategia comercial, implica esa adaptación de un contenido múltiple a un continente binario. Negación múltiple de la diversidad recíproca, que confiere la “verosimilitud” que requiere la racialización bio-confesional de esta “unilateral distribución internacional de la moral” del colonialismo ultramarino, en correspondencia con la de “civilización y barbarie” entre “Occidente y el Islam” en virtud de la cual “europeizar” o “europeizarse” será sinónimo primero de “civilizarse” y luego de “modernizarse”.

Racismo cultural que perpetúan los efectos genocidas de la política de Estado del Imperio europeo más extenso en el espacio y tiempo de la época moderna, que terminó de definir lo que su identidad colectiva no podía incluir para ser europea y cristiana mediante tres prohibiciones: la de ser musulmán⁵ a partir de 1502,⁶ la de ser árabe desde 1567⁷ (Lámina 3) y desde 1609 a 1870 la de residir en sus territorios⁸ a quienes no pudieran acreditar no tener parientes, vivos o no, musulmanes (sin importar su lugar de nacimiento) ni árabe-hablantes (sin importar que no fuesen musulmanes).

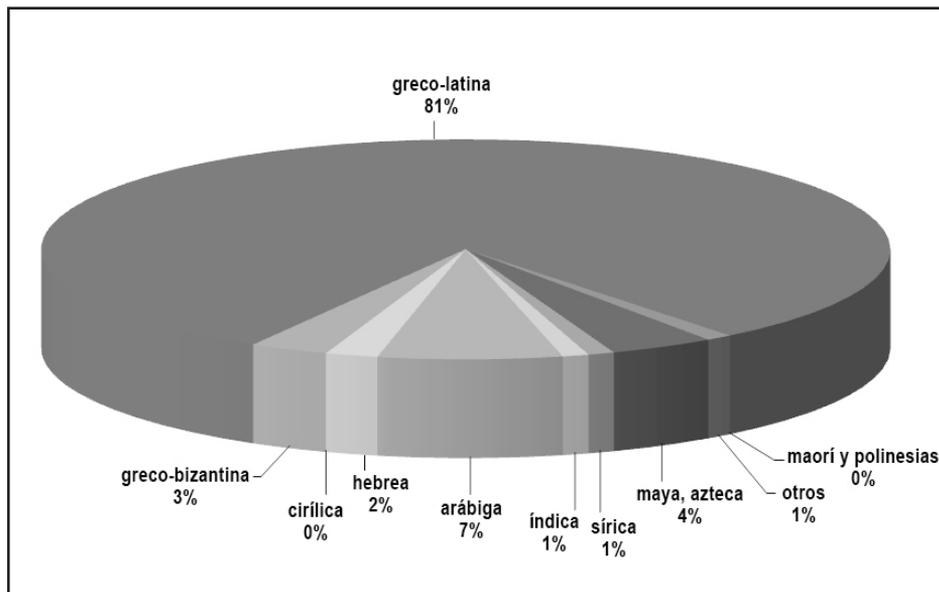
Una acumulación de prohibiciones (religiosa, lingüística y biológica) que definió una política de la identidad cuyo racismo tridimensional⁹ fue eje de la formación artística y cultural que el Imperio promovió en sus posesiones americanas¹⁰ (Láminas 4 - Figura superior). Esto contribuyó a que ambas denominaciones (Europa y/u Occidente) funcionen hasta hoy en el sentido común, como la primera persona del plural empleada por los manuales escolares argentinos¹¹ (Lámina 5 - Figura inferior), cuyo "Nosotros" puede llegar a ser o incluir cualquier cosa menos a quienes o a aquello que se identifique como árabe, musulmán, islámico, etc., gracias a una singular semántica negativa encadenada, que los define como marcadores racistas. Como rúbricas que, si no operan como adjetivos descalificativos, expulsan de la historia que se siente como propia todo aquello que se designen con ellas.

Dado que en las narrativas imperiales la jerarquización estética que brinda la descripción por carencia ha sido uno de los "civilizómetros" más eficaces para "medir" unilateralmente la humanidad de los "Otros", no extraña que uno de los dispositivos racistas más frecuentes en las Historias Universales o del Arte estándar para públicos euroamericanos, sea el de la trilogía empleada para caracterizar al "Arte Islámico" o "Arquitectura Islámica" según: "tabú figurativo", "ignorancia de la perspectiva" y "horror al vacío".

Tres adaptadores interpretativos del contenido (universal) al continente binario del orientalismo del canon Occidental, de cuyas exclusiones de la Historia europea, española, americana y del presente, depende la verosimilitud de la asimetría que emplea esa ilusoria identidad narrativa de sociedad de un solo abuelo blanco y europeo en la que nos educan, para ubicarnos del lado "normal" (correcto) de la Historia, pues cuanto mejor definidos están los "Otros", más "puro" y "tranquilizador" se siente ese "Nosotros".

Las incongruencias lógicas y asimetrías conceptuales de los vértices de esta "forma simbólica", para definir canónicamente la occidentalidad por oposiciones y geografías imaginadas luego impuestas y otros costos interculturales de la credulidad en ellos, se tratarán a continuación.

■ Desde que nos prohibieron ser árabes. Costos interculturales de la credulidad en la trilogía de la carencia orientalista



(Figura superior): Esquema y dibujo del autor.

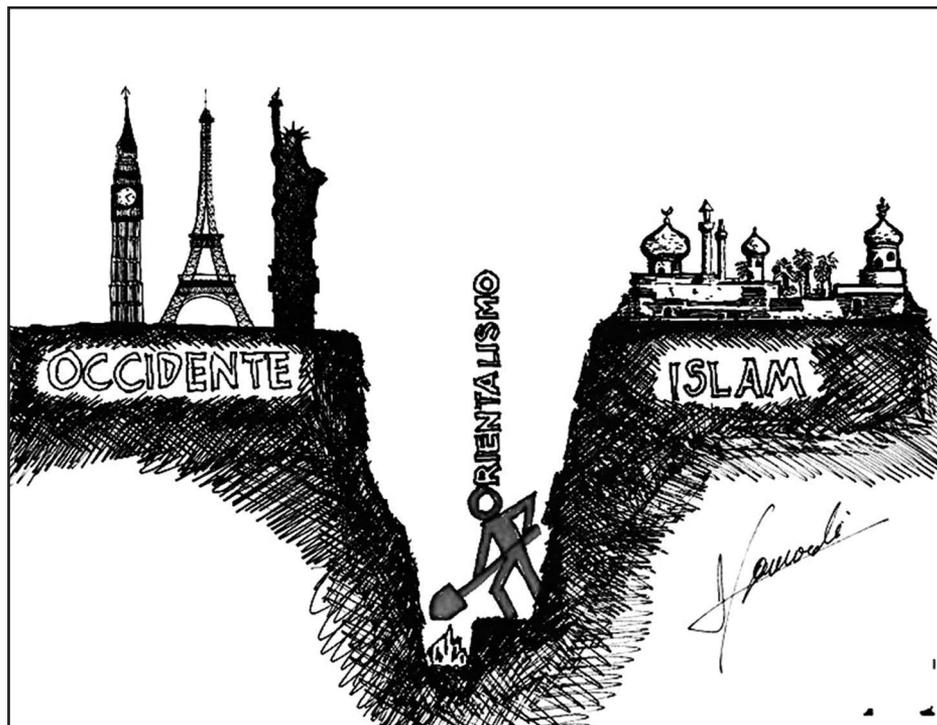
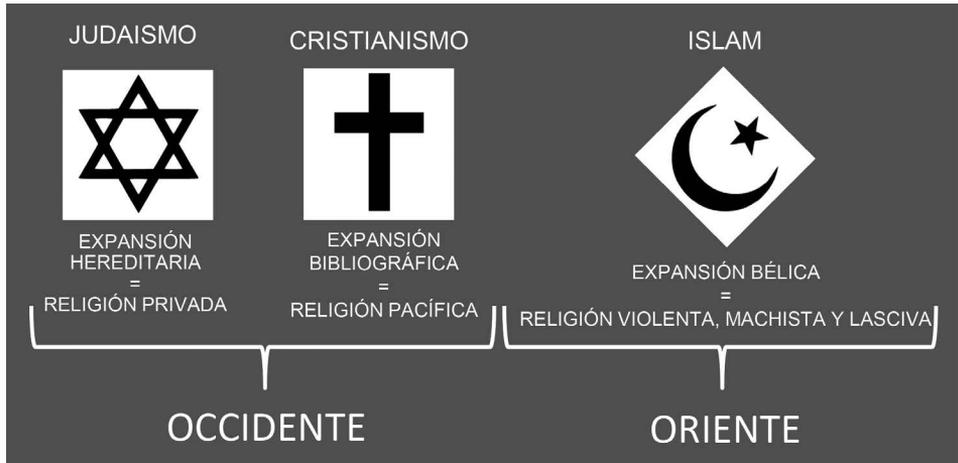


LÁMINA 1 (figura inferior): Esquema y dibujo del autor.

MITO COLONIAL DE LA EXPANSIÓN DEL MONOTEÍSMO QUE POR RETRATO ALIENÍGENA DEL ISLAM LEGITIMA LA DISTRIBUCIÓN INTERNACIONAL DISTRIBUCIÓN INTERNACIONAL DE LA MORAL ENTRE CIVILIZACIÓN Y LA BARBARIE SEGÚN DIVISIÓN BINARIA DEL MUNDO POR PUNTOS CARDINALES RECÍPROCAMENTE OPUESTOS = ÉTICAS OPUESTAS

= ORIENTALISMO



ASIMETRÍA NARRATIVA MEDIANTE VERSIÓN DEL ISLAM GEOGRÁFICA ANTES QUE CORÁNICA



CONTADA COMO CATÁSTROFE ALIENÍGENA EN CLAVE DE UN COMIC DE MARTE CONTRA LA TIERRA: COMO UNA FÉ SURGIDA POR GENERACIÓN ESPONTÁNEA DE UN ACCIDENTE NATURAL HOSTIL A LA VIDA CIVILIZADA QUE SE PROPAGA X LA VIOLENCIA DE LA ESPADA GRACIAS A LA PROMESA DE RECOMPENSA SEXUAL TERRENAL Y CELESTIAL QUE IMPLANTA DESPOTISMO Y EXPOLIACIÓN CULTURAL

LÁMINA 2: 1. Símbolos religiosos extraídos de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ReligijneSymbole.svg#/media/File:ReligijneSymbole.svg> **2. Imágenes ensambladas** extraídas de pág. 45 y 46 de Noufourí, Hamurabi, *Lo que aún nos pasa con el Islam y los Árabes: limitaciones orientalistas de la diversidad cultural argentina y occidental* / Hamurabi Noufourí. - 1a ed. - Bs.As. - ed. Documentos IDEIA UNTREF sobre Identidad y Alteridad & Cuadernos del Alarife UBA sobre creatividad Intercultural / ISBN 978-987-42-3643-2



EL IMPERIO EUROPEO MÁS EXTENSO PROHIBE EL IDIOMA ÁRABE CREAMDO ASÍ LA FALSA SINONIMIA "ÁRABE" = "MUSULMÁN"

1- FELIPE II SERÁ QUIÉN INSTITUCIONALIZA QUE TODO "ÁRABE" ES = A "MUSULMÁN" AL APLICAR EN 1567 LA PRAGMÁTICA DE CARLOS V QUE PROHIBÍA USAR EL IDIOMA ÁRABE.

2- MOVIDO POR LA IDEA DE QUE ESTADO NACIÓN ES = UNIDAD RELIGIÓN, LENGUA, LINAJE Y TERRITORIO = IDENTIDAD NACIONAL. TRANSFORMA LA POLÉMICA TEOLÓGICA CRISTIANISMO vs. ISLAM EN RACIALIZACIÓN CONFESIONAL DE LA CONFRONTACIÓN POLÍTICA Y POR LO TANTO DE LA LEALTAD Y PERTENENCIA A LA IDENTIDAD COLECTIVA DEL IMPERIO.



Francisco Núñez Muley en el memorial que presentó protestando contra las injusticias que se cometían contra los cristianos árabehablantes del imperio dice:

"[...] ¿Cómo se de quitar a las gentes su lengua natural, con que nacieron y se criaron? Los egipcios, syrianos, malteses y otras gentes cristianas en árabigo hablan, leen y escriben, y son cristianos como nosotros.[...]"

Kamen, Henry, *La Inquisición Española. Una revisión histórica*. Barcelona: Crítica. 2011–1999

Contenido [editar]

Según el resumen del contenido de la pragmática realizado por Julio Caro Baroja ésta constaba de las once disposiciones siguientes:⁵

- I. Prohibir hablar, leer y escribir en arábigo en un plazo de tres años.
- II. Anular los contratos que se hicieran en aquella lengua.
- III. Que los libros escritos en ella, que poseyeron los moriscos, fueran presentados en un plazo de treinta días al presidente de la Chancillería de Granada, y que, una vez examinados, se devolvieran los que no tuvieran inconveniente en poseer personas creyentes para que sus propietarios los poseyeran otros tres años.
- IV. Que los moriscos se vistieran a la castellana, no haciéndose "marlotas", "almalafas" ni calzas, y que sus mujeres fueran con las caras destapadas.
- V. Que en bodas, velaciones y fiestas semejantes siguieran las costumbres cristianas, abriendo ventanas y puertas, sin hacer zambras, ni leilas, con instrumentos y cantares moriscos, aunque éstos no fueran contrarios al Cristianismo.
- VI. Que no celebraran el viernes.
- VII. Que no usasen nombres y sobrenombres moros.
- VIII. Que las mujeres no se alhefiaran.
- IX. Que no se bañaran en baños artificiales y que los existentes se destruyeran.
- X. Que se expulsase a los "gacis" [moros del norte de África] y que los moriscos no tuvieran esclavos de este linaje.
- XI. Que se revisaran las licencias para poseer esclavos negros.

LÁMINA 3: 1. Retrato de Felipe II de España por Sofonisba Anguissola. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_Philip_II_of_Spain_by_Sofonisba_Anguissola_-_002b.jpg **2. Mapa del Imperio Español en época de Felipe II.** Fuente: <http://migui-orba.blogspot.com/2011/05/espana-en-la-epoca-de-felipe-ii.html> **3. Imagen del fragmento de texto resumido por Caro Baroja de la Real Pragmática de 1567.** Extraído de https://es.wikipedia.org/wiki/Pragm%C3%A1tica_Sancionada_de_1567



Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santiago_Matamoros,_Peruvian_Colonial,_18th_century.jpg



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Santiago_Mataindios.jpg



Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Defensa_de_la_eucaristia.jpg



Fuente: <https://www.wdl.org/es/item/7893/view/1/2/>

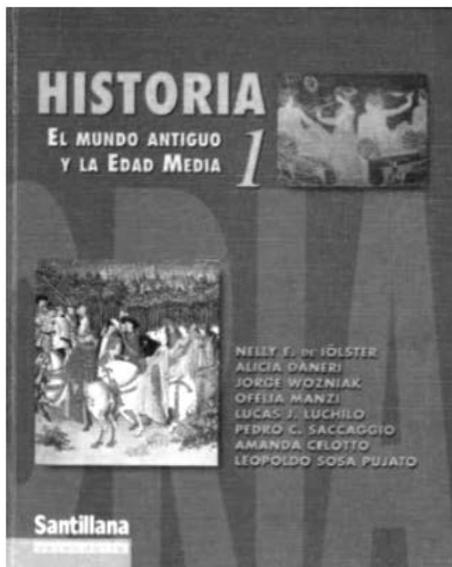
Anales del IAA #51 (2) - julio / diciembre de 2021 - (1-30) - ISSN 2362-2024

LÁMINA 4: Continuidad iconográfica americana de la semántica negativa sobre lo árabe islámico, del castellano-centrismo al positivismo rioplatense.

Arriba de Izquierda a Derecha de Santiago Matamoros a Santiago Mataindios. Abajo izq.: El niño Carlos II y Santa Rosa de Lima, defendiendo la Eucaristía contra los moros. Anónimo, Esc. Cuzco, Perú, 1670-1685. Ante esta identificación para situarse pictóricamente del "lado correcto de la historia", poniendo bajo la protección de la Corona hispánica a la primera virgen nativa de la agresión islámica, que iconográficamente identificarán con el turbante y que pasará a ser símbolo de barbarie y mal absoluto. Si bien ninguno de los indios que iba a ver ese cuadro tendría la más mínima posibilidad de encontrarse en su vida con un musulmán, se trata de una operación triple en la que la representación figurativa contribuye a: 1- reforzar la propia identidad mediante la representación de un enemigo común a españoles e indios cristianizados, que, por estar muy lejos, no representaba un peligro de división de la propia sociedad. 2- convertir al turbante en instrumento visual de demonización, como puede verse en el cuadro de San Ignacio venciendo a los herejes de M. Zapata (1762) Igl. de la Compañía, Cuzco. y 3- su incorporación al lenguaje iconográfico local como descalificador demonizante del adversario más allá de las independencias, como puede verse abajo a la derecha en la Caricatura de D. F. Sarmiento en la página 2 de la revista El Mosquito, 7 de enero de 1877.

■ Desde que nos prohibieron ser árabes. Costos interculturales de la credulidad en la trilogía de la carencia orientalista

IDENTIDADES X NARRATIVA IMAGINARIA DE OPUESTOS ASIMÉTRICOS		
ESPAÑA = CRISTIANOS = FIELES OCCIDENTALES ↓	\neq	ARABIA = MUSULMANES = INFIELES ORIENTALES ↓
ESPAÑA = LIBERACIÓN DE ESPAÑA = REINOS CRISTIANOS = RECONQUISTA = RESTAURACIÓN HISTÓRICA = NORMALIDAD ↓	CONTINUIDAD X CONSERVACIÓN VS RUPTURA X IRUPCIÓN	INVASIÓN = OCUPACIÓN DE ESPAÑA = REINO MORO = CONQUISTA = DESVIACIÓN HISTÓRICA = ANOMALÍA ↓
INDÍGENAS = HABITANTES LATINO HABLANTES = = ESPAÑOLES = CRISTIANOS ↓		"EXTRANJEROS" = HABITANTES ÁRABO HABLANTES = = ÁRABES = MUSLIMES ↓
CRISTIANISMO = OCCIDENTE \neq		ISLAM = ORIENTE



Trabajo con imágenes

El caso del Islam
 El caso islámico, expresión de la cultura de los pueblos convertidos a la religión profética por Mahoma, se formó a partir de la herencia cultural ancestral de Babilonia, Persia y la India. Los musulmanes conservaron esta base y adaptaron los motivos de su propia cultura, creando obras que se caracterizan por su grandiosidad y belleza.

La mezquita
 La mezquita siempre es el edificio más bello por su sencillez. Si ella se eleva se debe a la obligación que todo musulmán tiene de construir una mezquita. La religión islámica impone a los creyentes la necesidad de tener cerca de sí un lugar donde rezar. Los musulmanes pueden realizar en cualquier lugar, durante el camino hacia la ciudad de La Meca, con diez o veinte, o más veces, las oraciones que se hacen en la mezquita para la conservación.

Según la tradición, la forma rectangular de las mezquitas está basada en el plan de la casa de Mahoma en la ciudad de Medina. El interior de la mezquita está formado por una gran sala de oración, dividida por columnas y arcos, que termina en un muro decorado con **arabesco**, ornamentado hacia la Meca. Sobre el muro se abre el **mihrab**, un nicho cubierto con una bóveda donde en los primeros tiempos del Islam se celebraba el **dehaz**, la oración que dirige la oración.

El exterior de las mezquitas cuenta con alminares (torres decoradas) **minaretas** que sirven como faros para los **arabes**, construcciones encargadas de llamar a la oración.

Los edificios son sencillos en el exterior y muy decorados en el interior. Como el **Corán** prohíbe la representación de formas vivas (hombres, animales), los musulmanes crearon un tipo de decoración que nosotros conocemos con el nombre de "arabesco". El interior de las mezquitas y los palacios cuenta con gran cantidad de superficies decoradas con esos motivos abstractos.

ANALIZAR, INTERPRETAR, COMUNICAR

Interior de la mezquita de Córdoba.
 La foto te muestra por dentro un edificio islámico de columnas y de arcos de herradura.

Exterior de la mezquita de Córdoba.
 El edificio es el lugar más sagrado del islam y uno de los más importantes del mundo islámico. Fue construido entre los años 786 y 988 d.C.

Estos edificios son sencillos en el exterior y muy decorados en el interior. Como el Corán prohíbe la representación de formas vivas (hombres, animales) los musulmanes crearon un tipo de decoración que nosotros conocemos con el nombre de "arabesco". El interior de las mezquitas y los palacios cuenta con gran cantidad de superficies decoradas con esos motivos abstractos.

LÁMINA 5: 1. Tabla de la Conquista llamada reconquista. 2. Manual de Santillana. Imágenes ensambladas extraídas de la página 78 de Noufourri, Hamurabi. *Lo que aún nos pasa con el Islam y los Árabes: limitaciones orientalistas de la diversidad cultural argentina y occidental* / Hamurabi Noufourri. - 1a ed. - Bs.As. - ed. Documentos IDEIA UNTREF sobre Identidad y Alteridad & Cuadernos del Alarife UBA sobre creatividad Intercultural / ISBN 978-987-42-3643-2.

B - El mito del tabú figurativo: descalificación política del Arte Alfabético.

Ejemplo de “racialización bio-confesional interpretativa”, resultado del apartheid cognitivo de la educación pública que se ha descrito, es la categoría “arte y/o arquitectura islámico/a”. Más allá de lo que la crítica incluya en ella, lo cierto es que para el sentido común letrado euroamericano es mero resultado del “tabú figurativo” que padecen los musulmanes, a pesar de que su existencia sigue sin demostración coránica. El empleo de cualquiera de los dos obliga a practicar una racialización figurativa orientalista, que alcanza el mismo grado dogmático de aquella credulidad por la que se caracteriza el pensamiento mágico.

Imaginado como dogma coránico, ha sido una de las tradicionales ficciones de la historiografía del arte y la arquitectura producidas en idiomas europeos. Y, si bien utilizada para explicar mal la falta de centralidad de la figuración en la estética, el diseño y el urbanismo que producen aquellas sociedades que se arabizan o islamizan, es uno de los pocos argumentos estéticos utilizados en la política. En este caso concreto, como “descalificador republicano” por el discurso colonial del siglo XX y como “marcador racista” del discurso mediático del siglo XXI, que tiende a igualar o asociar terrorismo e islam.¹²

Absurda invención literaria, que sustituye y oculta por repetición no solo la evidencia de que a una abstracta concepción coránica de la divinidad se la representa visualmente mediante expresiones o diseños abstractos y caligráficos, sino que el objeto de culto a representar no será la imagen humana sino la literaria, pues si para el Cristianismo Dios se hace “hombre” para el islam se hace “libro” (Lámina 6 - diagonal superior).

Sumado esto a la imposibilidad doctrinal de existencia de intermediarios entre Dios y el creyente, genera una alfabetización masiva como condición del primer mandamiento al creyente que el título del libro venerado explicita, pues “Corán” en árabe significa “lectura”. Por lo tanto, al ser la escritura que contiene atributo visible de la divinidad invisible, la forma mimética de representarla será reproducirla públicamente con el diseño de su sonido (recitación), con el de su forma gráfica en el papel (caligrafía) y a través de las superficies sólidas (epigrafía). Estarán dirigidas a consumidores alfabetizados o alfabetizables, lo que a su vez crea una demanda de diseños alfabéticos, que brindarán esa sonoridad visual e imaginada a las obras tridimensionales, similar a la que “escucha” el músico al leer las partituras musicales.

Puede verificarse el impacto de esa alfabetización sobre el arte y el diseño al comparar (Lámina 6) las representaciones analógicas de un mismo episodio narrado en la Biblia y el Corán, como es el encuentro entre el Rey Salomón y Belkis, la reina de Saba (Yemen), que se hace de modo figurativo en la Puerta del Paraíso del Baptisterio de Florencia¹³ (1452) (Lámina 6 - imagen lateral izquierdo), frente a la “forma alfabética” en que se hace en las jambas del arco de entrada al Mirador de Lindaraja en la Alhambra de Granada. Como explica José Miguel Puerta Vilchez, autor de la traducción del poema alusivo de Ibn Zamrak epigrafiado en sus dos falsas tacas (Lámina 6 - imagen lateral derecho) en donde

[...] Se mencionan, de nuevo, las maravillas del mismo jardín-palacio, y se evoca el pavimento de cristal construido por Salomón para Bilkis, la reina de Saba (Corán 27, 44), en alusión a la estratagema que el rey urde para averiguar si las piernas de la reina eran velludas, o tenía patas de cabra (es decir, si ocultaba un alma diabólica), por lo que la hizo entrar en un palacio pavimentado de cristal que la hizo levantar su vestido por temor a mojarlo pues al verlo, lo creyó un proceloso mar.”

No estoy sola, pues mi jardín (alrawḡ) manifiesta maravilla (‘aʿyab) nunca antes vista./
Es un palacio de cristal (ṣarḡ al-zuḡāy), que quien lo ve cree que es un terrible mar que
le espanta (Lámina 6 - imagen centro derecha - falsa taca izquierda) (Jamba izquierda.
Puerta, 2010, pp. 228-230).

Único edificio que le “habla” a su habitante en primera persona del femenino singular en cada una de sus 10:000 inscripciones que no podría ser más que resultado de la citada Revolución alfabética intercultural e interreligiosa ocultada por la historiografía del arte, pues así cabe denominar algo que se conoce pero se omite, para seguir promoviendo un “análisis analfabeto” de este diseño alfabetizado en favor de aquella mítica incongruencia lógica orientalista del imaginario tabú figurativo que no parece tener otra finalidad que la de confirmar en clave de “tótem y tabú”, la irracionalidad e inmoralidad según las cuales se retrata a los árabes y el islam que supuestamente la originan, en la mayoría de las narraciones dirigidas a públicos euroamericanos.

Amalgama informe de gentes, credo y costumbres, que en tanto representada como hecho aparecido por generación espontánea en un ámbito opuesto a la civilidad como el desierto, resulta alienígena y disruptivo de la Historia de la Humanidad y del Arte, dada su supuesta expansión por la espada y la recompensa sexual terrenal (poligamia) y celestial (vírgenes paradisiacas), que confirman ese carácter primitivo y carente de ética alguna (Lámina 2 - Figura inferior).¹⁴

De imaginar a esa sofisticada abstracción temprana en el arte como “anomalía bárbara”, resultante de pasiones primarias, depende hasta hoy valorar como “normalidad civilizada” a la representación figurativa del ámbito cultural del narrador y lector euroamericano al que se destina el texto, dado el valor ético y estético que a la reproducción mimética de la figura humana le asigna como canon el “humanismo antropocéntrico” del Renacimiento, como testimonio de pertenencia al Cristianismo y la creatividad artística.¹⁵

Tanto más desde que el “humanismo cívico” del Iluminismo le agregara valor político, viendo en las “[...] representaciones de la figura humana [...] una metáfora del cuerpo público [que] configura lo que tenemos en común unos con otros [...]” (Barrell, 2010, pp. 2017-219). Valor canónico que explica las inversiones gubernamentales en escultura figurativa en el espacio público, para representar los valores republicanos del Estado Nación, homenajear a sus próceres y conmemorar sus efemérides, a través de cuya calidad y cantidad se juzgará la solidez institucional de su civilidad, como así es atributo exclusivo del Poder Legislativo Nacional autorizar por ley la instalación de monumentos figurativos en los ámbitos públicos.¹⁶

En este sentido la ficticia “iconofobia islámica”, así como la supuesta finalidad sexual del arte árabe, no solo legitimaba por contraste a la figuración como condición estética necesaria de la civilidad de las sociedades, sino que confirmaban por extensión la sentencia de Montesquieu en su *Espíritu de las Leyes*¹⁷ en cuanto a que “[...] el gobierno moderado concierne a la religión cristiana y el gobierno despótico a la mahometana [...]”, y al arte y la arquitectura de quienes la practicaban, en testimonios materiales de que “[...] no pueden representarse a sí mismos, deben ser representados [...]”, según Marx expresara en su Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte.

Convicción letrada desde la que se justificó el sometimiento colonial de las sociedades islamizadas o arabizadas por parte de quienes se arrogaban la representación del Cristianismo y la civilidad, identificadas unívoca y exclusivamente con la greco-latino-germanidad cultural.

Lo cual legitimó que en el siglo XX la sociedad de la naciones asignara a Francia e Inglaterra (potencias imperiales ganadoras de la Primera Guerra Mundial) el “mandato” de gobernar a los “pueblos árabes”, hasta que demostraran ser “maduros para autogobernarse”,¹⁸ en virtud de la falsa sinonimia reversible que iguala hasta hoy “árabe” a “musulmán” y ambos a “beduino” y éste a su vez al “hombre bárbaro y desaforado”. Semántica negativa encadenada legitima la distribución binaria por racialización bio-confesional de la civilización y la barbarie entre un “Occidente judeocristiano” y un “Oriente” representado por el “Islam”, entendido según el relato de Pirene en Mahoma y Carlomagno, antes que de acuerdo a cualquiera de las tesis que plantean continuidades culturales en el Mediterráneo.

No es casualidad que, ocho años después y hasta el presente, la representación figurativa o “dibujo de la figura humana” en ámbitos euroamericanos persista como método clínico¹⁹ para medir el coeficiente intelectual, madurez cognitiva, estado emocional, personalidad, conducta y puntos de conflicto del sujeto a través de la interpretación del dibujo realizado por este.

De allí que a pesar de la concepción antropocéntrica de sus espacios, la racionalidad de sus diseños y su producción sistematizada, esos patrimonios artísticos funcionaran como devaluación cultural de sus autores y consumidores, cuando no como “explicación” de su condición de súbditos coloniales de sociedades en las que predomina el arte figurativo. Y a las que difícilmente adscribiera el narrador, convencido del determinismo de la correspondencia unívoca entre pertenencia identitaria y preferencia estética, según la forma de definición de las identidades nacionales provista por la racialización lingüística y confesional de la división orientalista entre Civilización (occidental) vs Barbarie (islámica).

De aquí su transformación unilateral en signo de pertenencia identitaria, a la que conduce la taxonomía de la Historia del Arte según identidades colectivas, lo cual no solo explica la larga duración de esta ficción historiográfica sino también el que trascienda ese ámbito disciplinar y se imparta en la educación básica pública, o se use en los medios de comunicación como seña de identidad de los musulmanes (Lámina 5 - Figura inferior).²⁰

Más allá de que el mito del tabú figurativo coránico haya sido empleado o no como contramodelo de contraste por las formas de construcción de las identidades colectivas para distinguir entre las “civilizadas” u “occidentales” y las que no, lo cierto es que la intelectualidad rioplatense del siglo XIX lo utiliza explícita y tempranamente a esos efectos, como puede constatar en los escritos de Domingo Faustino Sarmiento.²¹

Lógica interpretativa que instala en la sensibilidad colectiva un sistema de expectativas sobre esa pertenencia confesional, que presupone preferencias estéticas que le serían innatas más allá del tiempo, el espacio, la noción de ciudadanía y la opinión de consumidores y productores, y que exige siempre explicación ante la posesión, y más aún producción, de obras figurativas por quien adhiera al islam.

Certeza colectiva “occidentalista” universalizada por insistencia, que ha inducido a que ciertos musulmanes “adopten” ese imaginario “tabú figurativo” a fin de ser reconocidos como tales por parte de quienes se lo asignan como condición de identidad. Anomalía que explica, luego de 1400 años de administraciones islámicas, el objetivo de la destrucción de los Budas de Afganistán y de las esculturas de Palmira por parte de las bandas de criminales organizados para acaparar la representatividad del “Islam”. Representación que las sociedades islamizadas siempre les negó, pero que la imaginación orientalista siempre les asignó.

Merced a esta funcionalidad para la sensibilidad orientalista que homologa el par “Occidente y el Islam” con el de “Civilización y Barbarie”, el mito del tabú figurativo “islámico” se

■ Desde que nos prohibieron ser árabes. Costos interculturales de la credulidad en la trilogía de la carencia orientalista

	≡		≠	
CRISTIANISMO		ISLAM		MUHAMMAD SOLO UN HOMBRE PORTADOR DEL MENSAJE DIVINO
DIOS O EL VERBO ETERNO DE DIOS SE HACE ...				
"HOMBRE" (EN LA PERSONA DE CRISTO)		"LIBRO" (CORÁN = "LECTURA")		
HAY ENTONCES				
UN SUJETO ADORADO		UN TEXTO VENERADO		NO HAY Y NO ES SUJETO DE ADORACIÓN
REPRESENTACIÓN FIGURATIVA DE SU PERSONA		REPRESENTACIÓN ABSTRACTA DE LA IDEA ESCRITA		
REPRESENTACIONES <u>ANALÓGICAS</u> DEL MISMO EPISODIO SACRO EN LA BIBLIA Y EN EL CORÁN Salomón se encuentra con Bilkis, Reina de Saba				
VERSIÓN FIGURATIVA		VERSIÓN ALFABÉTICA		
FLORENCIA S. XV BAPTISTERIO PUERTA DEL PARAÍSO		GRANADA S. XIV ALHAMBRA MIRADOR DE LINDARRAJA		

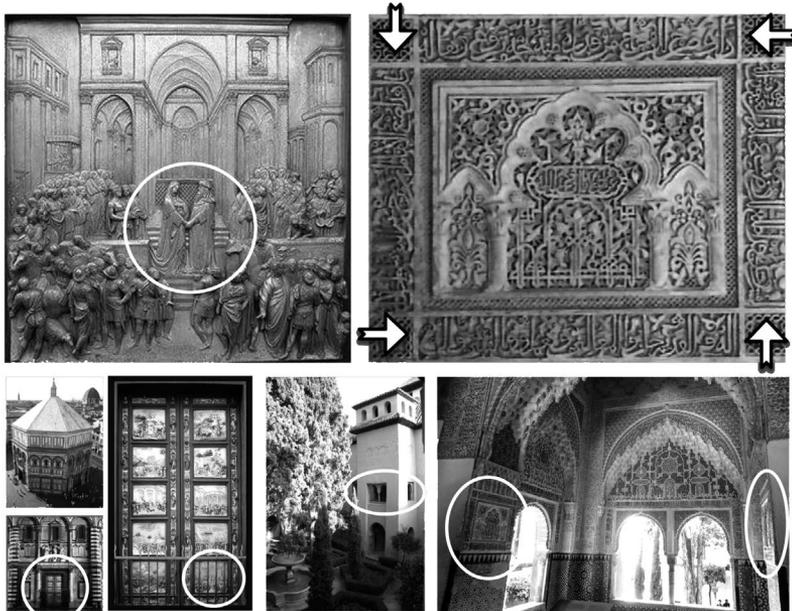


LÁMINA 6: 1. Arriba: Diagrama del autor sobre las diferencias y semejanzas entre Cristianismo e islam. 2. Centro izq.: Décima escena de la Puerta del Paraíso del Baptisterio de Florencia: Encuentro de Salomón con la Reina de Saba (Belkis) Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Porta_del_paradiso_Formella_battistero_10_Salomone_e_la_regina_di_Saba.JPG 3. Abajo izq.: Baptisterio de Florencia Fuente: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Firenze.Baptistry06.JPG#/media/File:Firenze.Baptistry06.JPG> 4. Abajo cto. izq.: Puerta del Paraíso del Baptisterio de Florencia Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Floren%C3%A7a_-_Port%C3%B5es_do_Para%C3%ADso_\(146\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Floren%C3%A7a_-_Port%C3%B5es_do_Para%C3%ADso_(146).jpg) 5. Abajo cto. der.: Exterior del Mirador de Lindaraja Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Granada_\(25476194154\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Granada_(25476194154).jpg) 6. Abajo der.: Jambas del arco de entrada al Mirador de Lindaraja Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Granada_\(25476194154\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Granada_(25476194154).jpg) 7. Centro der.: Taca ciega de la jamba izquierda del arco de entrada al Mirador de Lindaraja. Fuente: Imagen gentileza del Dr. José Miguel Puerta Vilchez.

constituye en marcador racista²² para el trazado de la frontera cultural entre lo deseable y lo reprochable, y por lo tanto entre lo propio y lo ajeno, pues nadie inscribe voluntariamente dentro de la Barbarie las pertenencias y preferencias con las que se define a sí mismo.

C- El mito de la ignorancia de la perspectiva: descalificación intelectual del diseño digital binocular.

Si hubo algún confinamiento antes de esta pandemia, que resultara clave para la forma moderna de ver el mundo, fue el que desde 1011 a 1021 sufrió en El Cairo Al Hasan Ibn Al Haytham (“El mejor hijo del Halcón”, más conocido en la Europa no árabe como Alhazén) pues si, como decía Kant, la ciencia es su método y no su objeto, entonces fue este hijo de los Árabes del Mar²³ quien la inventó durante su reclusión.

En el tratado de siete volúmenes que escribió en ese lapso para explicar “el porqué de la belleza del crepúsculo y el arco iris”, *Kitab al Manazir* (en árabe “El Libro de las Perspectivas”), formuló, explicó y aplicó por primera vez en la Historia ese método para obtener nuevos conocimientos que consiste en verificar y analizar las conjeturas elaboradas sobre el objeto de estudio (hipótesis), mediante experiencias prácticas (experimentación) y llevar un registro organizado de lo que se observa y se mide (observación sistemática), más conocido hoy como “método científico”.

Pero lo que convierte literalmente en “luminoso” su confinamiento es que en su obra descubre y demuestra, como nunca antes, cómo funcionan la visión, el ojo humano y la luz mediante “la cámara oscura”. Nombre latino de su invento, que surge del que le asignó en árabe como “Al Bayt al Muzlim”.

Tanto deslumbró su explicación de la percepción visual, dada en su tratado mediante ella, que la mayoría de sus traducciones se titularon como “perspectiva” no solo porque ese era el título del original en árabe, sino porque probablemente a partir de él fue el significado que se le agregó a esa palabra latina (“mirar a través de”), que se usó para traducirlo en alusión al orificio de la cámara oscura, a través del cual penetra la luz en ella y da forma en su cara interior opuesta a la imagen de lo que haya frente a él en el exterior, al igual que sucede entre pupila y retina.

Empleada como “máquina de dibujar” las cosas como se ven, desde Alberti hasta Ingres, Velázquez incluido, fue también el dispositivo ideal para la constatación experimental de los métodos geométricos de dibujo que simulan profundidad en base a su cono visual. Desde Brunelleschi a Descartes, pasando por Leonardo y Durero hasta Galileo. Ese fue el motivo por el cual se los denominó “perspectiva”;²⁴ así como a las cámaras fotográfica y filmica les quedó el de “cámara”, por funcionar según el principio de su antepasada “oscura”.

Para presentar a la Europa no árabe como “la única” Europa heredera de la Antigüedad Clásica, y por ende del monopolio del “derecho” a colonizar a otros, la versión colonial de la Historia Universal encubrió estas y otras caras arábigas del Renacimiento y la Modernidad y agregó al mito del “tabú figurativo islámico” otra invención literaria: la de la “ignorancia” de la “perspectiva”. Siguió el mismo sistema de la descripción por carencia y sometimiento a otra pasión primaria, como la “ignorancia” que, a diferencia de las latinizadas, “padecen” las sociedades arabizadas, cuyas conductas artísticas se dice que reflejan falta de conciencia tridimensional en su incapacidad para retratar el espacio en el plano que indica imposibilidad cultural de ver el mundo como es y que al corresponderse con la (mítica) represión de retratar

la figura humana, resultaba confirmación recíproca de ambas ficciones historiográficas desde la convicción renacentista que concibe a la imagen en Perspectiva solo como figurativa.

Sumisión a una represión y supuesto pensamiento, carente de profundidad por desconocimiento, son presentados entonces como causa y explicación de la sofisticada composición de la cualificación de superficies mediante la abstracción no figurativa de arabescos, atauriques y alizares, cuya restricción al plano es tomada como ejemplo de su limitada creatividad artística, dada la correspondencia establecida entre creatividad y figuración por el canon renacentista, por lo que además de descalificador creativo funcionará como indicador de la ausencia de pensamiento racional y científico.

Pues, como artilugio destinado a captar el mundo en imágenes, la aplicación de la perspectiva como demostración geométrico-matemática del dogma de la Trinidad a la vez que del Antropocentrismo,²⁵ le agregó doble valor simbólico: como confirmación de la creencia en el arte como la ciencia aplicada que reunía a la fe con la razón. Pues en la medida que su “punto de fuga o de vista” podía ser una construcción humana, el ojo de Dios (que todo lo ve) podía ahora ser sustituido por el del hombre masculino, blanco y europeo que lo fijaba. Lo que la convertía en la “verdadera” forma “científica” de ver el mundo y lo situaba como único humano poseedor de la única forma objetiva y universal de ver el mundo que lo hace merecedor del libre albedrío que la razón brindaba.

Giro antropocéntrico que el primer teórico latino de la perspectiva expresó al sentirse con derecho a adoptar como divisa personal el mismo emblema con el que se representaba la mirada divina, en tanto hombre “creado a su imagen y semejanza”. La diferencia con el dibujo del ojo divino es la limitación que señala al agregarle a su emblema las alas que necesita para desprender la mirada del cuerpo humano que mira. Asociación entre método gráfico, divinidad, humanidad y mirada cuya continuidad puede verse durante el Barroco: que añadirá al ojo aislado un triángulo como símbolo geométrico de la Trinidad, empleado luego durante la Revolución Francesa como símbolo del racionalismo del nuevo orden social en las portadas de la nueva Constitución.

Como forma simbólica de la razón, fue ideal para que el colonizador ultramarino expresara su superioridad al llevarla a los colonizados, pues a la vez que los definía como carentes de ella justificaba ocuparlos en su “beneficio” por lo que se tornó en pilar estratégico para la colonización cultural de la que depende la continuidad del poder colonial, que contaba con la ventaja agregada de que no requería traducción a las lenguas de los colonizados para ser enseñada.

Motivos por los cuales se la impuso formalmente a otras culturas²⁶ a despecho y en contra de sus propios hábitos visuales. Su ausencia en el arte y la arquitectura ajenos a esa Europa desarabizada sirvió como demostración de que los colonizados “carecían” de pensamiento científico y conciencia espacial, lo cual a su vez justificaba afirmar la inferioridad cognitiva de su “naturaleza” no europea.

Narrativa por “carencia” que incluso hoy bloquea la capacidad de convertir los datos en conocimiento, pues al ser resultado de definir la diferencia como oposición, si no existe la inventa, ocultando o minimizando, por ejemplo el impacto de la revolución de la mirada estética de Alhazén para el diseño en perspectiva. Es el caso de los análisis sobre la Alhambra que, salvo los de José Miguel Puerta Vilchez y la línea de especialistas en la que él se inscribe, la mayoría hace caso omiso de la versión que de sí mismo está literalmente escrita en sus muros y que, cual mirada de analfabetos de ida o de vuelta, sigue esa lógica colonial respecto

del “nativo”, del “Otro”: al denominarlo o retratarlo sin importarle cómo éste se llama o retrata a sí mismo, no solo porque no lo considera un “semejante”, sino porque “el que nomina domina”.

Con el engarce de espacios concretos en un mismo eje proxémico, visualmente reconocible y corporalmente recorrible: (1) Patio y Fuente de Los Leones (Jardín Feliz); (2) Sala de Las Dos Hermanas o de la “Cúpula Mayor”, (3) Sala de los Ajimeces y (4) Mirador de Lindaraja²⁷ (Lámina 7); cuyo poema lo describe como “[...] paraíso eterno [de estas mansiones en las que] a nuestro señor se le ha hecho disfrutar / en recompensa por el bien que se le confió y supo continuar”, el complejo palaciego nazarí ofrece uno de los ejemplos más claros de correspondencia entre poesía epigráfica, arquitectura y paisaje urbano. Y que hace gala verbal (Puerta Vilches, 2010) de su conciencia sobre la belleza de su diseño espacial en perspectiva, a la vez que ilustra la riqueza semántica de esta arquitectura alfabetizada mediante metonimias que, como en un juego de espejos, se reflejan a sí mismas. Cuyo ámbito se considera a sí mismo tan inclusivo de la diversidad (colores) en la unidad (luz) como curativo frente a la Peste Negra de ese siglo:

Tengo la más alta atalaya (marqab), y el más sublime lugar de aparición (mazhar) y, como en el Libro reza, “triunfará quien a lo más alto tienda” (Corán 20, 64). [...] La brisa atrae, allí, al frescor del aire, la brisa languidece, el aire sana. / El cielo de cristal allí muestra maravillas que en la página de la belleza escritas quedan [...]. Una es allí la luz, muchos los colores: contrarios o equivalentes, como quieras. [...].”

Juego de reflejos que nos permite hablar de la altivez de la mirada del propio objeto edilicio que, consciente de su propia imagen en el observador, le reclama coránicamente como lo hacen los juristas musulmanes su derecho a la individualidad y presencia tridimensional que, retratadas verbal y arquitectónicamente, permiten aventurar que con el conjunto del Mirador de Lindaraja, que estemos ante el primer auto-retrato arquitectónico de la Historia de la Arquitectura, tal como en el siglo siguiente el autorretrato de Van Eyck sería el primero de la Historia del Arte (Lámina 9 - Imagen inferior derecha).

El juego de perspectivas de aproximación cinestésica áulica (Lámina 7 - imagen 1 a 4) y de contemplación panorámica (Lámina 7 - Imagen 4 y 5), se encuentra conceptualmente dibujado en verso en los muros del Mirador de Lindaraja, que espacialmente articula el eje de escala doméstica de una con la escala urbana de la del panorama de Granada con su alfoz pues hasta que la ocupó Carlos V fue una atalaya que mira al norte abierta al paisaje natural y artificial, enmarcado por el poema de Ibn Zamrak (Lámina 8 - Imagen central) que define muy bien tanto la función del mirador como la posición del que mira y posee así la perspectiva de contemplación panorámica “a vuelo de pájaro”: “[...] Yo soy en este jardín el ojo fresco, cuya pupila es, justamente, el señor / Muhammad, [...] Desde mi contempla la capital del reino [...]”.

No puede ser más directa la alusión a la obra de Alhacén, pues mientras homologa verbalmente el espacio del Mirador al ojo, el recorrido peatonal del eje organizador del complejo le permite al observador alfabetizado asociarlo al nervio óptico y al rayo visual de la cámara oscura. Desde el nombre árabe del mirador “Lindaraja”, del ar. *‘Ain - dar - Aisha* = el “ojo de la casa viva” o “de Aisha”, al hecho de que desde el centro del Patio de los Leones se lo vea cual “ojo” o “punto de fuga” que remata el eje de composición del conjunto y hasta el poema del Gran Visir que explica la visión que capta el visitante cuya mirada al leerlo, enmarca visual y conceptualmente la siguiente perspectiva panorámica.

Con ello induce, al igual que luego se haría en el Renacimiento, una mirada convertida en imagen. Mirada icónica que brinda el “Mirador”, que reclama del observador que lo reconozca como tal. Al igual que el ojo de Alberti, medio siglo antes el poema del Mirador, será espejo de sí mismo, pues proyectará su propia mirada en la imagen tanto literaria, visual y espacial, en cuya correspondencia esa mirada se siente dentro del mundo. Y que confirma al Mirador, como luego el emblema de Alberti, más que como mero dispositivo visual, en símbolo de la propia mirada (Lámina 8 - Imagen inferior derecha).

Hacia el final hace de la mirada todo un símbolo de autosatisfacción interpretativa, cuando el Emir a través de él la envía al espacio a “jugar” con el viento primaveral. Anticipándose con ello al emblema del “ojo alado” que Alberti adoptaría como distintivo propio, en tanto signo que otorga a la percepción visual humana el privilegio en el conocimiento del mundo, y cuyas alas confiere a su mirada la movilidad del vuelo que requiere aquella que debe viajar para superar su limitación visual. Capacidad que el poema le atribuye a la mirada del Emir para explorar y captar de forma sucesiva el espacio y el tiempo. Un vuelo en el que no puede haber un punto de vista fijo como el que la perspectiva plana prescribe, pues sus vistas cambian sin cesar para ser visión panorámica (Lámina 8 - Imagen superior): “[...] Envía el corcel de su mirada al espacio en que juega el céfiro y regresa complacido por lo visto: / mansiones en las que los ojos amenidades encuentran y donde la mirada es cautivada y la razón trabada. [...]”

Como la pantalla de la perspectiva en el plano, el mirador y su poema, como articuladores de los ejes visuales que organizan el espacio, son metáforas que demandan la presencia de aquel espectador alfabetizado para las imágenes que solo él y allí puede experimentar. No sin el toque áulico que anticipa a la perspectiva versallesca, y que deja claro que tanto el alarife arquitecto, el poeta y el patrón eran muy conscientes del poder simbólico de la obra, del marco y de su potencial como metáfora.

En los alcázares andalusíes el mirador no proveía únicamente un lugar para mirar, sino que era un encuadre que determina qué y hasta dónde alcanza la visión en una sociedad donde la mirada está legislada como derecho que articula las posiciones de poder, en dónde el espacio edilicio cercano y lejano se presentaba como la creación, y al sujeto, como el creador.

Ideología, posiciones de poder y relaciones entre objeto y sujeto son la clave de bóveda para entender que la panorámica de orden y productividad que podía contemplar el emir no era un estado natural de las cosas, sino el legado que había sabido continuar: aspecto que el reino de Granada mantendría bajo su buen gobierno y el de sus descendientes. Ponerlo de manifiesto para que no se olvide era justamente el papel del mirador y el conjunto de llegada a él. Mucho más que una bonita vista, era una alegoría del buen gobierno que se contempla desde su interior, semejante a la alegoría mural pintada por Ambrogio Lorenzetti en el Palacio Público de Siena (Lámina 8 - Imagen central inferior).

Si el arte figurativo supone una percepción analógica, el que se practica a partir de la alfabetización masiva en árabe (comercial o confesional) implica una percepción y diseño alfabética, a la que se agrega otra matemática, indicada por los alicatados geométricos en tanto diseño digital de los retratos en el plano de la estructura subatómica de la materia sólida. Perspectiva del ojo “interior” que, junto a las del “ojo exterior” ofrecida por los miradores, conforman el diseño binocular de la mirada políglota y la imaginación multidimensional (analógica, alfabética y digital).

En cualquier caso lo que queda claro es que no porque no se encuentren imágenes figurativas dibujadas en perspectiva es que ignoraran la perspectiva, simplemente era que estaba escrita en árabe en la propia arquitectura.

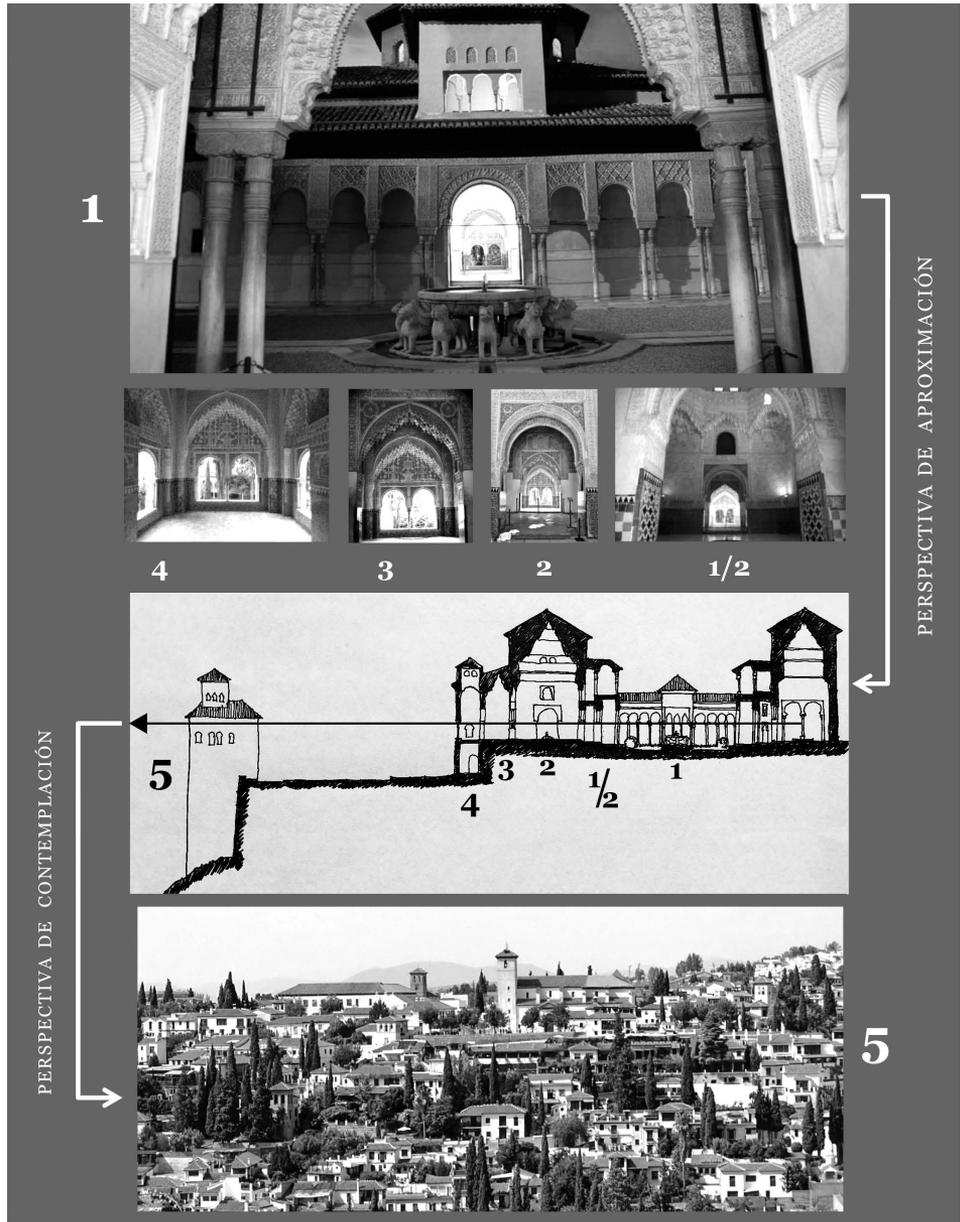


LÁMINA 7: 1. Arriba (1): Patio de los Leones con Mirador de Lindaraja al fondo. Fuente <https://www.caminandogranada.com/visita-nocturna-alhambra/> **2. Centro (1/2):**Entrada a la Sala de las Dos Hermanas Fuente <https://www.alhambra.degranada.org/es/info/palaciosnazaries/saladedoshermanas.asp> **3. Centro (2)** Sala de las Dos Hermanas, solio de Muhammad V Fuente <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/53/07puerta.pdf> **4, Centro (3)** Arco de entrada al Mirador de Lindaraja Fuente https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Granada_Alhambra_bels%C5%91_t%C3%A9.jpg **5. Centro (4)** Mirador de Lindaraja Fuente [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mirador_de_Daraxa#/media/File:Aa_view_from_the_harem_of_alhambra_2016_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mirador_de_Daraxa#/media/File:Aa_view_from_the_harem_of_alhambra_2016_(2).jpg) **6. Centro dibujo:** Corte N-S Patio de los Leones (dibujo del autor) **7. Abajo (5):** Panorámica de granada (Foto gentileza de Amal Noufouri)

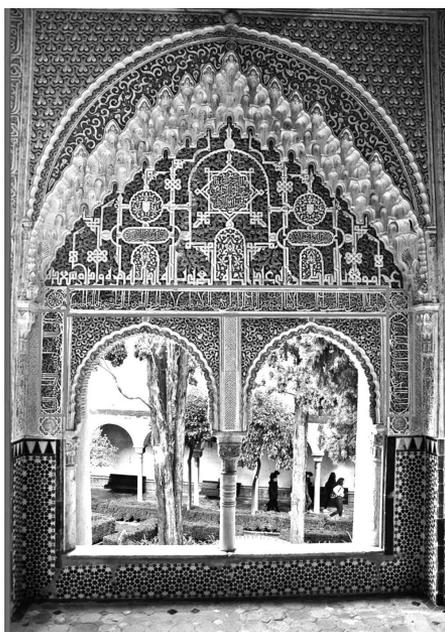


"Tengo la más alta atalaya (marqab), y el más sublime lugar de aparición (mazhar) y, como en el libro reza, "triunfará quien a lo más alto tienda" (Corán 20, 64) [...]"

"En este jardín yo soy el ojo lleno de gozo, y la pupila de este ojo es nuestro señor /

Muhammed V, alabado por su valentía y generosidad, con notable fama y graciosa virtud /

Él es la luna llena en los horizontes del Imperio,



"sus signos son perennes y su luz es brillante /

En su morada él no es otro que el sol, cuya sombra es beneficiosa /

Desde mí contempla la capital del reino cada vez que aparece en el trono califal.

"[...] Envía el corcel de su mirada al espacio en que juega el céfiro y regresa complacido por lo visto: / mansiones en las que los ojos amenidades encuentran y donde la mirada es cautiva y la razón trabada. [...]"

*Ibn Zamrak
(traducción. José Miguel Puerta Vilchez)*



LÁMINA 8: 1. Arriba Izq. Panorámica de granada (Foto gentileza de Amal Noufour) **2. Arriba Der. Ojo alado lema de Leon Battista Alberti** Dibujo: <http://barzaj-jan.blogspot.com/2015/09/la-mirada-de-dios.html?m=1> Medalla: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leon_Battista_Alberti_by_Matteo_de_Pasti_2.jpg **3. Centro. Mirador de Lindaraja** https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mirador_de_Daraxa-Alhambra.jpg **4. Abajo Izq. Autorretrato Jan van Eyck** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_a_Man_in_a_Turban_\(Jan_van_Eyck\)_with_frame.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portrait_of_a_Man_in_a_Turban_(Jan_van_Eyck)_with_frame.jpg) **5. Abajo Der. Alegoría del buen gobierno de Ambrogio Lorenzetti** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzetti_Ambrogio_1337.jpg

D- El mito del horror al vacío: descalificación genética del “cero arquitectónico”.

La expresión *horror Vacui* (horror al vacío) comenzó a ser aplicada por la crítica de arte de la primera mitad del siglo XX al diseño de los interiores victorianos y a los estilos abarrocados,²⁸ para desaprobar su tendencia a no dejar superficies o espacios vacíos, por entenderlos como expresión estética de los sistemas de pensamiento que negaban la existencia del vacío basados en que, según Aristóteles, la Naturaleza aborrece el vacío.

Como la demostración de su existencia y el invento para crearlo artificialmente de 1654 posibilitaron las máquinas de vapor atmosféricas que dieron lugar a la Primera Revolución Industrial, el vacío y su aceptación conceptual se tornaron símbolo de modernidad, progreso y laicismo. Su opuesto, el “horror al vacío”, en indicador de atraso, inmadurez intelectual y falta de urbanidad en las conductas sociales. Así lo hicieron saber desde el siglo XIX las plumas argentinas como las de Lucio V. Mansilla (1992). De aquí su poder para expulsar del presente o caracterizar de retrógradas aquellas expresiones artísticas que no incluyen al vacío en sus composiciones.²⁹

Sin embargo, durante todo el tiempo de su aplicación como concepto, expresión y técnica artísticas, nunca dejó de presentarse al Arte y Diseño Islámico, como resultado del *Horror vacui* que se dice padecen las sociedades que lo producen y consumen, por atávica aversión beduina al “vacío de su hábitat natural”: el desierto.

Ficción historiográfica que la credulidad orientalista en el mito de la “ignorancia islámica de la perspectiva” creyó ver manifiesta en la planitud del acicalado de las superficies,³⁰ como negación de la profundidad espacial producida por su “incontrolable compulsión” a cubrir la totalidad de las superficies, para eliminar instintivamente todo “vacío” visual.

Generalización pre-científica resultante de la narrativa asimétrica con que se describe al islam. Base de la credulidad en que esos padecimientos estéticos y cognitivos, producidos por la geografía, son biológicamente transmisibles a cualquiera que adhiera a esa religión.

Todo un ejemplo de racismo mediante la Historia del Arte y el Diseño que, de descalificar ciertas prácticas estilísticas europeas por el error filosófico que las inspira, pasa a deshumanizar por eugenesia geográfica³¹ a una identidad colectiva percibida como no europea, utilizando para hacerlo sus elaboraciones estéticas, cuya supuesta bidimensionalidad expresiva por “miedo hereditario” al espacio vacío indica incapacidad genética de esa sociedad para participar de la Modernidad euroatlántica y sus valores progresistas seculares, manifiesta en la resistencia que presentan para abandonar tales tradiciones medievales, que explica el atraso voluntario en el que se encuentran sumidas.

De aquí la despectiva descripción de epigrafiyas, atauriques y alicatados periódicos como pintoresca artesanía cuya típica exuberancia e ingenuidad creativa del espíritu oriental que, aunque fina y laboriosa, se reduce a monótona repetición. Que servía a su vez para confirmar el mencionado mito de la ignorancia islámica de la perspectiva que mantenía en Occidente el monopolio del humanismo científico creativo, auto-atribuido a sus imágenes en perspectiva exclusivamente figurativas. Lo que hace que por extensión el imaginario “*horror vacui* islámico” sea usado como confirmación recíproca de la creencia en el no menos mítico tabú figurativo islámico.³²

Interpretación analfabeta, resistente a la incongruencia lógica que significa afirmar que lo padezcan sociedades en las que se usa al “lugar vacío” para inventar el valor posicional del sistema numérico que hoy se emplea, que graficaron con el círculo, al que en árabe se

denominó como “*cifr*” que (significa “vacío”) y del cual derivan los nombres “cero” y “cifra”, usados en los idiomas europeos. Mismo “sitio o escalón vacío” que todo *imam* deja al usar el *mimbar*, en memoria del espacio que el Profeta ocupaba al dirigirse a los y las orantes y que suele coronarse con un baldaquino (Lámina 9 - imagen centro derecha inferior).

Contumacia negadora, que queda aún más en evidencia cuando en los mismos textos se asigna la supuesta aversión al vacío a culturas de un medio opuesto al desierto, como es el selvático de las culturas indoamericanas Nazca, Maya, etc., cuya “compulsión cubritiva” de su decoración busca replicar la frondosidad del follaje de su hábitat natural ante el temor al vacío que la jungla no ocupe (sic).

Configurado así en marcador racista de la frontera entre la Tradición y la Modernidad, el mito del *horror vacui* del Arte Islámico eclipsó durante la segunda mitad del siglo XX a los del “tabú figurativo” y la “ignorancia de la perspectiva”, favorecido por el predominio de la abstracción y la ruptura con las normas de representación del hombre, el espacio y la materia promovidas por las vanguardias artísticas euroamericanas. Estas cuestionaban esos tres postulados del canon occidental al que llamaban “academicismo”, y que en arquitectura se resolvía recurriendo precisamente a la metáfora maquinista.

A la vez que le resultó altamente funcional al discurso colonial del siglo XX para descalificar por primitivismo irracional a las expresiones abstractas en el arte anteriores a las de sus vanguardias, reservándose el monopolio de la abstracción artística racional como la única válida para representar a la (su) Modernidad.

En el caso de los Alizares de la Alhambra, el ocultamiento se tornó negación activa y anticientífica, pues desde 1944 se sabe que es el primer edificio de la historia que contiene en ellos todas las combinaciones simétricas posibles (17), para representar en el plano con polígonos regulares hasta el infinito la morfología de la materia sólida a nivel molecular (Lámina 10 - imagen franja superior).³³

No es casual que recién en 1981 Oleg Grabar reclame modificar su interpretación como mera decoración, necesidad que quedó empíricamente demostrada en 1988 por el descubrimiento del padre Darío Cabanellas durante su restauración de la cúpula del Salón de Comares. Allí corroboró la correspondencia “literal” del diseño geo-matemático con las descripciones coránicas de creación del universo, y por lo tanto el acierto de su interpretación alfanumérica.

No obstante lo cual la arabofobia lingüística³⁴ de la crítica de arte, que la entiende como condición de la adhesión al canon occidental, y a pesar de la ineficacia operativa que ella implica, no ha cesado de rechazar a las matemáticas como herramienta de análisis formal de la obra, para ensayar interpretaciones sobre los valores simbólicos de este sistema de diseño digital.

Característica esta última ocultada por la insistencia en ese formalismo analfabeto que nos priva de leer, por ejemplo, evidencias de la doble dimensión simbólica que posee el vacío (*cifr*) para una arquitectura formulada a partir de concavidades, cuyo “diseño del vacío” se sofisticará a todas las escalas, desde los vanos de las tacas (Lámina 10 - imágenes 3, 4, 5, 6 y 7) de los mihrab de los oratorios y desde los de los “iwanes”³⁵ hasta su multiplicación por entrecruzamiento y lobulación de arcos en cúpulas, salas y recovas o galerías (Lámina 10 - imagen 7 y lámina 11 - imagen 2).

Formalizaciones curvas del vacío, probablemente inspiradas en la ausencia de la estatuilla de la divinidad que ocupaba el edículo que en la Antigüedad es miniaturización de su “casa-templo” (Lámina 10 - imágenes 1 y 2). Oquedad que, a la vez que alegoría de la abstracción que caracteriza a la divinidad única intangible e invisible que describe el Corán, resulta

conmemorativa del desalojo de ídolos guardados en la Kaaba al retorno del Profeta a la Meca.

Simbólico “vacío espacial hogareño” indisolublemente asociado al concepto del cero, tal como lo hace saber el arabismo semántico de Gaspar de Tejada en su *Suma de Arithmetica* del siglo XVI: “En la cuenta de guarismo hay nueve letras y un zero [...] y esta que llaman zero no es una letra, pero es una casa vacía”.³⁶ Asociación habitual para el habitante de la semiósfera árabe, en donde la otra palabra árabe para decir casa (“*bait*”) también significa habitación, como espacio individual habitable de modo exclusivo.

En esa geografía verbal los casilleros del tablero de ajedrez desde siempre han sido “*bait*” (“casa”) de las piezas que los ocupen, por lo que la acción de enrocar al Rey se denominará “*tabiyit*” (“alojarlo en su casa”), así como cada verso es llamado “*bait sheer*”, “habitación del poema”, como si este fuera una mansión con diversas cámaras sonoras. Nada casual por tanto que Alhacén haya denominado a su cámara oscura como “*Al bait al muzlim*”, “la casa o habitación en penumbra”, y que sus traducciones latinas la hayan denominado “cámara” en tanto habitación.

“Arquitecturización” transdisciplinar múltiple que indica una conciencia espacial sobre el vacío, que en tanto nombre compartido por el concepto matemático permite denominar a su monumentalización edilicia como “cero arquitectónico” y cuya sublimación lírica infinitesimal se encuentra en el invento espacial sirio-iraquí de los mocárabes.

Banalizados por la mirada regida por la lógica del “mito del horror al vacío” como “elemento arquitectónico decorativo”, solo destinado a “[...] crear una zona de transición suave y decorativa en un espacio estructural que de otra manera estaría desnudo [...]” (Bloom, 1988), pues la negación del valor simbólico del vacío tanto intelectual (el cero “*cifr*”), como arquitectónico³⁷ sigue siendo hoy condición necesaria de la existencia de ese mito.

En los mocárabes se van a dar cita el retrato del vacío y la geometría simétrica del plano llevada a las tres dimensiones. Con ellos esa geometría devino, como con la caligrafía epigráfica de la escritura, en forma simbólica del vacío infinito, pues si para la rotación y traslación simétricas en una superficie plana solo existen 17 combinaciones, en la tercera dimensión se producen más de doscientas. Es aquí donde los mocárabes pueden cobrar sentido espiritual, como retrato fractal³⁸ de la infinitud del vacío que representa a la divinidad única y autosimilar.

Sin perjuicio de demostraciones como las de Y. Tabaa, J.M. Puerta Vilchez y A. Carrillo Calderero,³⁹ es también plausible, considerar a las cúpulas de mocárabes como supernova del “Cero Arquitectónico”, pues la sistemática reverberación de sus concavidades combinadas es interpretable como representación espacial simultánea de aquellos atributos divinos que resultan en dos de los nombres coránicos de Dios: por un lado “Al Nur”, “la Luz” que ilumina al ojo exterior como al interior del intelecto. Por el otro, “Al Rahman” (el Misericordioso), nombre derivado de “rahm”, asociable al vacío debido a que además de “misericordia” significa “útero”, vacío dador y acogedor de vida si los hay.⁴⁰

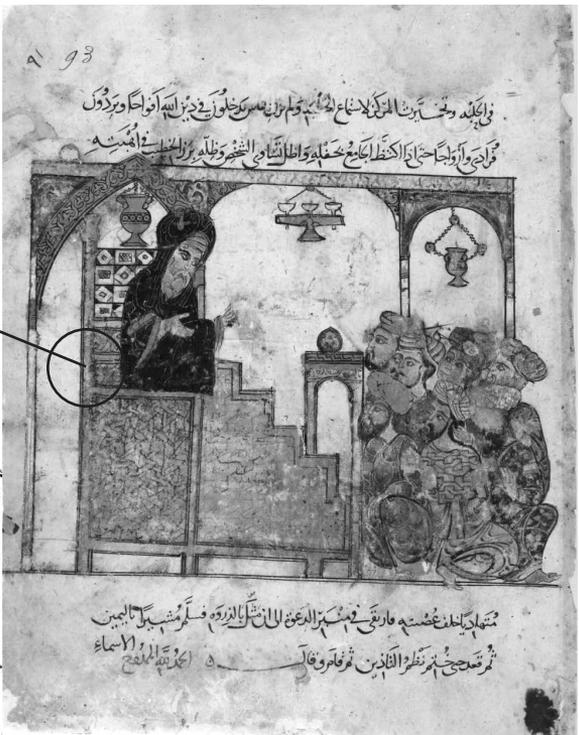
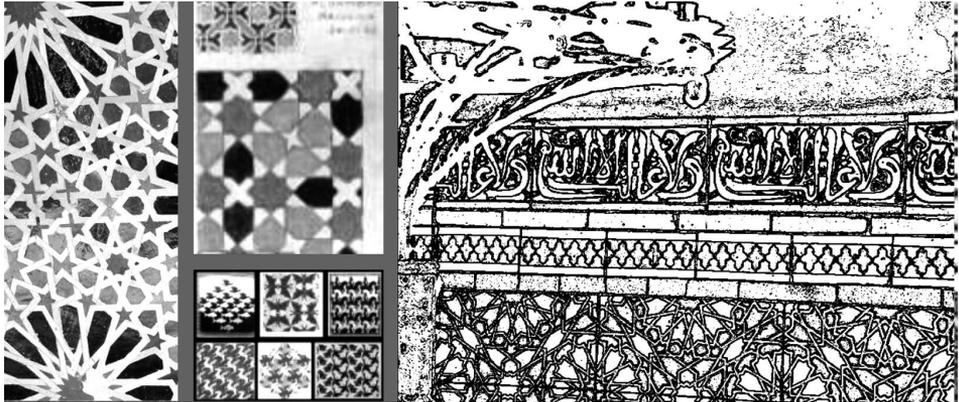
Si además se tiene en cuenta que este es el segundo nombre de Dios en la fórmula coránica con la que el creyente inicia todo al invocar la misericordia del Misericordioso (en portugués denominada con su arabismo: *Bismela*),⁴¹ y que en árabe son de género femenino tanto los mocárabes⁴² como cualquier edificio⁴³, se puede comenzar a hablar de una femenina distribución arquitectónica de la misericordia del entendimiento, conferido al “lector” por la “lectura” (que en árabe se dice “Corán”) que se derrama desde el centro de las cúpulas a través de cornisas, arcos y capiteles cual polvo de estrellas congelado de un constante movimiento metamorfo. Prueba arquitectónica del nivel de civilidad de sus diseñadores y consumidores, si se sigue la tesis de J.E. Burucúa acerca de que “sólo las civilizaciones desarrollan un

sistema de administración de la misericordia” (Burucúa, 2020).

Derrame que remata, soporta, realza o enmarca esa representación alfabética de las imágenes literarias sagradas o mundanas de los muros parlantes que nos hablan líricamente sobre los espacios que limitan, políticamente descalificados por el mito del tabú figurativo al igual que el de la “Ignorancia de la perspectiva”, que lo hizo intelectualmente con las perspectivas alegórica⁴⁴ y digital,⁴⁵ a través de las que el ojo exterior e interior del diseñador poliglota hacía visible lo que no lo es y que a pesar del mito del horror al vacío aún son legibles para el observador bien alfabetizado en árabe como formado en matemáticas y geometría (Lámina 11, sala de las dos hermanas o, según el poema inscripto en ella: “de la cúpula mayor del jardín feliz”).⁴⁶

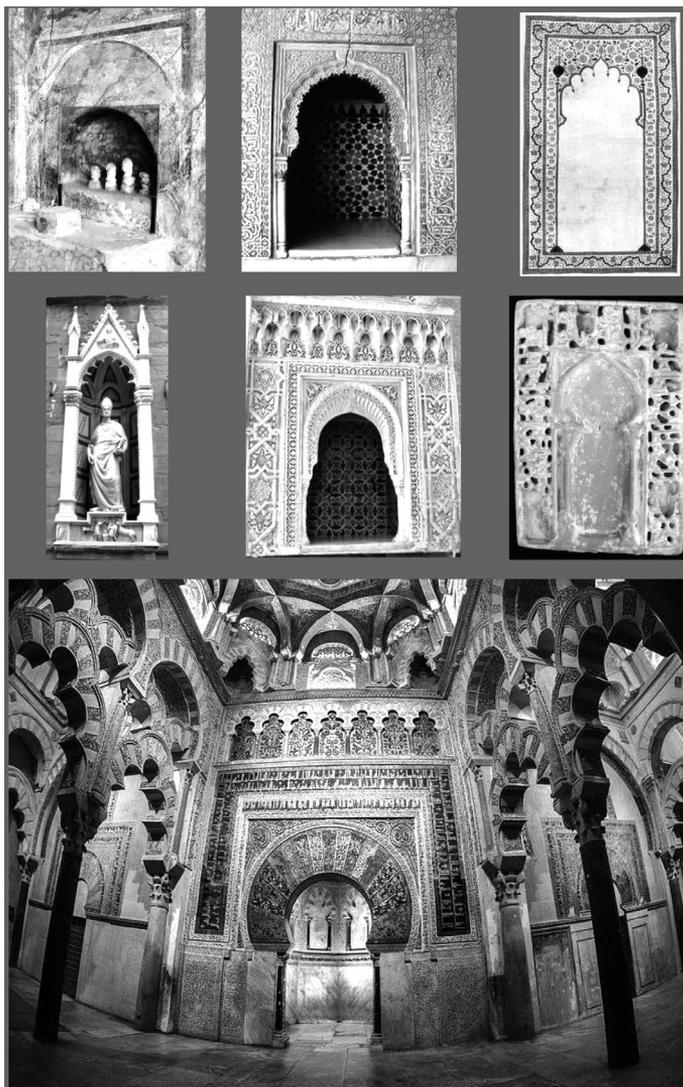
Trilogía de la descripción por carencia, cuya descalificación tripartita aún bloquea nuestro conocimiento de los dialectos regionales de uno de los lenguajes estéticos de la Humanidad con mayor interculturalidad intercontinental, que aún hace narrar a esa versión propia sobre él, la andalusí, como un arte del Otro, para luego mantener una relación coercitiva al enseñar a describirlo como contramodelo de lo propio y obligar a renunciar o rechazar antes de conocer o considerar.

Credulidad en la Trilogía de la Carencia que si bien nos hace sentir del “Lado Aceptable de la Historia”, la del Canon Occidental, también nos mantiene en la oscuridad de los analfabetos de retorno (aquellos que pudiendo leer a través de traducciones, no lo hacen) al impedir que leamos como los arabismos que son (lingüístico y/o arquitectónico) a esos mismos dispositivos de diseño del vacío como la Recova (del ar. “*rakbah*” = cabalgado). Pieza fundacional de la identidad urbana del Patrimonio iberoamericano que continúa definiendo plazas y edificios de la ciudad americana aún bajo antifaz latino, a pesar de la contumaz negación de uno de nuestros cuatro abuelos en la que nos siguen educando, que nos impide habitar “toda” nuestra historia y la de esa parte de la Humanidad, desde que nos prohibieron ser árabes.



Anales del IAA #51 (2) - julio / diciembre de 2021 - (1-30) - ISSN 2362-2024

LÁMINA 9: 1. Arriba Izq. Dibujos en los que Escher calca *in situ* alizares de la Alhambra, de los que luego derivarán sus “metamorfosis”. <https://www.researchgate.net/profile/Nicoletta-Sala/publication/235746710/figure/fig/3/AS:667686375784455@1536200245889/Figura-7-Schizzo-di-Escher-1936-inerente-un-mosaico-dellAlhambra-a-in-cui-appare-una.jpg> 2. Arriba Der. Versión dibujada a partir de una foto del autor de los alizares de la Iglesia de Santo Domingo de San Luis, San Luis, Argentina. 3. Abajo Izq. Esquema del autor de un Minbar. 4. Abajo Der. Pintura del iraquí del S.XIII Yahya ibn Mahmud al-Wasiti, en la que se puede ver como el Imam deja vacío el escalón más alto en recuerdo-homenaje del que ocupaba el Profeta. Sermón predicado desde un minbar, miniatura del Maqāmāt de al-Ḥarīrī, 1223; pintado por ubicación: en la Biblioteca Nacional de París (MS Arabe 6094, fol. 93). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bt1b8422967h/f197.item.r=Al-Har%20AE%20Maq%20A2m%20A2>



“EL CERO ARQUITECTÓNICO” ES EL ESPACIO VACÍO (DE ÍDOLOS) QUE EN TANTO ABSTRACCIÓN DEVIENE AFIRMACIÓN ALEGÓRICA DE LA UNICIDAD DIVINA

LÁMINA 10: 1. Arriba Izq. Edículo para los dioses del hogar (larario) en la Casa del Menandro, Pompeya. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_del_Menandro_\(Pompei\)_WLM_059.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_del_Menandro_(Pompei)_WLM_059.JPG) 2. Centro Izq. Escultura en tabernáculo de San Eligio, en la Iglesia de Orsanmichele, Florencia. Foto gentileza del Arq. Carlos Campos. 3. Arriba Centro. Taca de la entrada a la sala de la Barca del Patio de los Arrayanes en la Alhambra de Granada. https://es.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2017/01/Alhambra_12.jpg 4. Centro Centro Taca de la entrada a la Sala de los Ajimeces desde la Sala de las Dos Hermanas https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Alhambra_Granada_044.JPG 5. Arriba Der. Nicho pintado en tafetán Kalamkari de finales del s.XVII. (139,7 cm). Metropolitan Museum of Art. https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Kalamkari_Panel_with_Niche_MET_DP272843.jpg 6. Abajo Der. Nicho tallado en azulejo del s.XII. Metropolitan Museum of Art. https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Tile_with_Niche_Design_MET_wb-49.96b.jpg 7. Abajo: Micsura de la Mezquita Aljama de Córdoba https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Mihrab_de_la_mezquita_de_C%C3%B3rdoba_%2817060237467%29.jpg

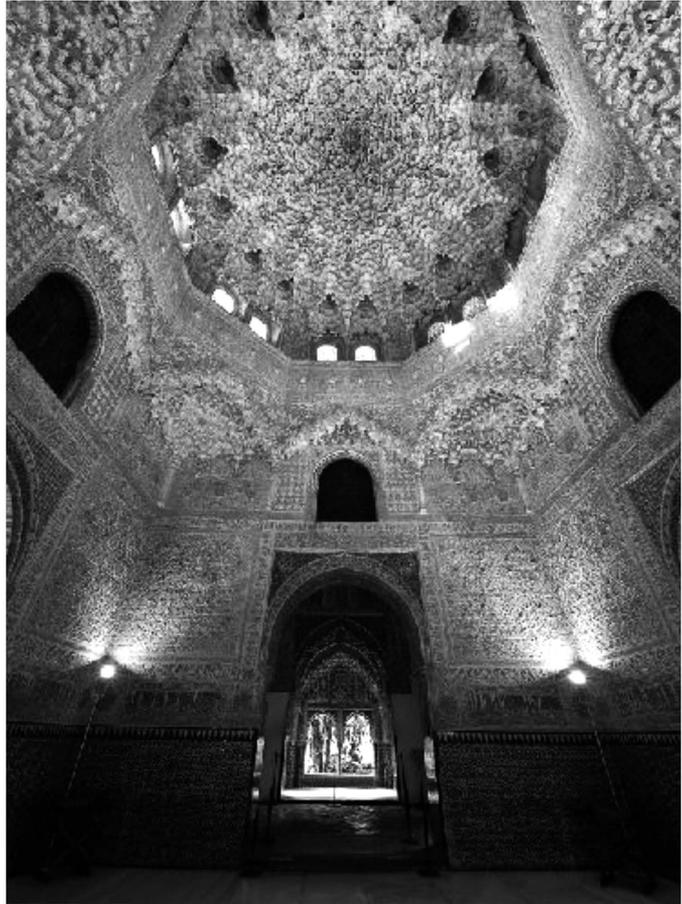


LÁMINA 11: 1. Arriba: Cúpula de mocárabes de la sala de las dos hermanas con el mirador de Lindaraja al fondo: https://www.slotcoordination.es/csee/ContentServer?d=&pagename=Aena/CSElement/RVE/AJAX/imagenesGaleria&SiteName=GRX&idgal=1445431207391&lang=ES_ES&index= 2. Abajo: Recova de la Iglesia de San Francisco de Santa Fe. (Dibujo del autor).

NOTAS

- 1 "Occidente: (del lat. *occidens*, -entis, part. pres. act. de *occidère* 'caer'. Escr. con may. inicial en acep. 4.) 4. m. Conjunto de países de varios continentes, cuyas lenguas y culturas tienen su origen principal en Europa." Real Academia Española.
- 2 Identificación explícita que puede verificarse en las dos obras del insigne historiador José Luis Romero tituladas *La Cultura Occidental* y *La Ciudad Occidental*.
- 3 "Beduino, na: (Del fr. *bédouin*, y este del ár. clás. *badawī*.) 1. adj. Dicho de un árabe: Que es nómada y habita en su país originario o en Siria y el África septentrional. U. t. c. s. 2. adj. Perteneciente o relativo a los beduinos. 3. m. Hombre bárbaro y desaforado". Real Academia Española.
- 4 La incidencia de esta convicción en la crítica de arte en idioma castellano puede observarse en el discurso de ingreso a la real Academia de Bellas Artes de San Fernando "Salvador Amador de los Ríos", con el cual instauró la aplicación del gentilicio racista como categoría artística ("Arte Mudéjar"): "Dotado de superior talento y de ambición sin límites, habiase alzado Mahoma en el centro de Asia, con voz y autoridad de profeta, al comenzar el siglo VII, para lanzarse sobre el mundo, cual impetuoso y devastador torrente. Proclamando una religión que prometía en mágico Edén el goce perenal de las eternas huries, y santificando en tal manera el sensualismo de los árabes, sacábalos de aquellas olvidadas regiones al grito de No hay más Dios que Dios y Mahoma es su profeta, y hacíalos en breve dueños del Asia, del África y parte de Europa, precediendo el terror y la victoria á sus no contratadas banderas. Ébrios con tan inauditos triunfos los primeros Califas, no sospecharon que existía otra más alta gloria que la gloria de las armas, entregándose con bárbara complacencia á los más vituperables excesos. [...]". Amador de los Ríos, S, 1872, "El estilo mudéjar en la arquitectura", Discurso leído en Junta Pública de 19 de junio de 1859. *Discursos de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*, Tomo I, p. 7 a 8, Madrid, España: Imprenta de Manuel Tello.
- 5 Momento en que la negación múltiple de la diversidad recíproca adquiere jerarquía legal de prohibición, pues en 1502 las autoridades políticas prohíben en todos sus territorios y a su población, la práctica del último credo diferente al Cristianismo que quedaba en la Península Ibérica: el islam.
- 6 Año de la entrada en vigor de la pragmática de conversión forzosa.
- 7 Pero la negación múltiple de la diversidad recíproca de este esquema y su consecuente racialización bio-confesional de la pertenencia "nacional" sería sancionada con fuerza de ley cuando en 1567 Felipe II prohíbe en todo el "imperio donde no se ponía el sol" "hablar, leer o escribir en idioma árabe", entre otros hábitos culturales como el de bañarse en privado, así como la demolición de los baños públicos, pues transforma la polémica teológica cristiano-islam en racialización confesional de la confrontación política en el campo cultural de la vida cotidiana de la población autóctona, con el subsecuente conflicto de lealtades y pertenencias de las identidades colectivas. Falsa sinonimia entre "árabe" y "musulmán", ante la que reaccionaron en el acto, y formalmente los cristianos afectados por esa normativa a través de su representante ante la Corona. Francisco Núñez Muley en el memorial que presentó en protesta contra las injusticias que se cometían contra los moriscos escribió: "[...] ¿Cómo se de quitar a las gentes su lengua natural, con que nacieron y se criaron? Los egipcios, syrianos, malteses y otras gentes cristianas en arábigo hablan, leen y escriben, y son cristianos como nosotros. [...]". Véase Kamen, H., 1999, *La Inquisición Española. Una revisión histórica*. Barcelona, España: Crítica.
- 8 Si bien es Felipe II quien institucionaliza que todo "árabe" es igual a "musulmán", al aplicar en 1567 la pragmática de Carlos V y la idea de que el Estado Nación es igual a unidad y que religión, lengua, linaje y territorio es lo mismo que identidad nacional. Postulado que viola el sacramento del Bautismo, con la expulsión (que devino en Genocidio) contra los Moriscos de 1609 a 1615, por parte de su heredero Felipe III. Medida que se tomó por "Razón de Estado", pues el Papado se opuso a ella ya que se practicaba contra cristianos españoles de hábitos no suficientemente desarabizados, o que no podían documentar no tener antepasados musulmanes. Recién en 1870 la pureza de sangre (demostrar no descender de musulmanes o judíos) dejó de ser un criterio para la admisión a cargos de profesor o en la administración pública.
- 9 Negación Múltiple de la Diversidad Recíproca que brinda la falsa sinonimia entre árabe = musulmán = moro, turco o beduino (espiritualmente irredimible, culturalmente irre recuperable y de "sangre" contaminada) cuya Narrativa Asimétrica
- 10 Importación y conversión de Santiago Matamoros para ser Santiago Mataindios en América. Fundación de Escuelas Pictóricas en el Cusco, dedicadas a pintar a los musulmanes como enemigos de la Eucaristía. Consolidación iconográfica del turbante musulmán como marcador de herejía en la Victoria de San Ignacio contra los Herejes (catedral de Cusco) y de Barbarie para el periodismo político de las nuevas repúblicas rioplatenses (véase primer grupo de ilustraciones).
- 11 Véase el uso del "Nosotros" en la página del manual de escuela primaria de editorial Santillana de la imagen incluida, así como la seguridad con que transmite la falsedad del tabú figurativo coránico: "[...] Como el Corán prohíbe la representación de formas vivas (hombres, animales), los musulmanes crearon un tipo de decoración que nosotros conocemos con el nombre de 'arabesco'. El interior de las mezquitas y los palacios cuenta con gran cantidad de superficies decoradas con esos motivos abstractos". Mérega, H. (Dir.), 1995, *Historia 1. El Mundo Antigo y la Edad Media*. (p. 144). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Santillana (reeditado hasta la actualidad).
- 12 Véase "Máscaras verbales del Racismo" en la página 145 de Noufouri, H., 2017, *Lo que aún nos pasa con el Islam y los Árabes: limitaciones orientalistas de la Diversidad Cultural Argentina y "Occidental"*. Buenos Aires, Argentina: Cálamo.

13 Con esta puerta Ghiberti causó una profunda impresión en sus mecenas, al esculpir cada escena en tres escalones (bajo, medio y alto). Esta novedad no aparecía en las otras dos puertas y por ello carecían de profundidad espacial, la innovación artística llamada "perspectiva" y "tridimensionalidad" en las que quienes le sucedieron como Brunelleschi y Alberti tendrían teoría propia.

14 *Ibidem* Nota 3 Amador de los Ríos, Salvador: "El estilo mudéjar en la arquitectura", Discurso leído [...]"

15 Para la sensibilidad euroamericana de los últimos 500 años la representación figurativa define la pertenencia de los individuos al Cristianismo. Esto es así porque expresa la adhesión artística al dogma de fé creacionista del Génesis (1:26-27). Por lo tanto, reproducir la figura humana, o poseer imágenes de ésta, es siempre conmemorar el acto divino por antonomasia a través de la "cumbre de la creación". Así entonces, si el arte es creación, tiene como condición necesaria la reproducción de figuras humanas

16 Al menos así es en la República Argentina.

17 Obra de la que la Constitución Nacional argentina toma la idea republicana de la División de Poderes en los gobiernos.

18 Información pública disponible en línea bajo la rúbrica "Mandato de la Sociedad de las Naciones". Véase también de Noufourí, H. y Faysal K., 2004, Colonialismo y Mandato. En H. Noufourí et al. *Sirios, Libaneses y Argentinos: fragmentos para una historia de la Diversidad Cultural argentina*. Buenos Aires, Argentina: Cálamo de Sumer.

https://www.academia.edu/42974109/Colonialismo_y_Mandato_según_Faysal_Khaled_Noufourí_en_Libro_Sirios_Libaneses_y_Argentinos.

19 La creadora de este test, "Dibuja un Hombre", fue la doctora en psiquiatría Florence L. Goodenough en 1926, en la Universidad de Minnesota.

20 Véase nota al pie número 11 de este mismo texto.

21 "[...] el culto de las imágenes debió principiar a fortificarse cuando sacado el cristianismo de la atmósfera hebrea, vino a levantar sus altares en Roma i echar por tierra las estatuas de los falsos dioses; aquí encontraba un pueblo educado por las bellas artes que ya habían alcanzado su último grado de perfección. La escultura, la pintura, el mosaico, entran hondamente en los usos públicos i domésticos de la nación; i el día que Constantino proclamaba el cristianismo como religión del Estado, abiertos estaban los talleres de mil estatuarios, los fresquistas tenían el pincel en la mano, i las canteras de mármol i piedras preciosas estaban en actividad subministrando a los artifices su materia primera. Podía en buena hora cambiarse el asunto de la representación; pero no podía extinguirse por un decreto el gusto i el cultivo de las bellas artes, que entre los romanos ha sobrevivido a todos los desastres de la barbarie i a diezochos siglos de vicisitudes; i si en tiempos menos remotos, el protestantismo iconoclasta hubiese podido penetrar en Roma, habría fracasado contra este invencible espíritu romano, i aquella conciencia popular de la idoneidad de las bellas artes para consagrar en imágenes el recuerdo de las cosas santas; a diferencia en esto de los cristianos de Oriente que habían sido educados en otras ideas por la religión hebrea, testigo el mahometismo que ha perpetuado la proscricción fulminada por el Decálogo contra las imágenes. [...]". Domingo Faustino Sarmiento, 1993, *Viajes por Europa, África y América 1845-1847*. San Jose de Costa Rica, Costa Rica: Crítica. Universidad de Costa Rica.

22 "[...] los procesos de producción de las razas son relacionales: para que «exista» un grupo racial, sea este en términos «biológicos» o culturales, debe producirse su Otro . Quizás la forma más sencilla de decirlo es la siguiente: el blanco solo llega a serlo en presencia (física, simbólica, imaginada) del y en contraste con el no- blanco. La fijación de su sentido como categorías sólo se hace posible en su mutua co-producción histórica, en aquellas tendencias que al definir lo no-blanco como lo atávico, lo natural, el resumen de la incontinencia, lo voluptuoso y lo hiper sexualizado, de alguna forma co-generan su antítesis: lo blanco como lo civilizado, lo racional y la encarnación misma de la virtud moral y corporal". Campos García, A., *Racialización, racismo y racismo: un discernimiento necesario*. Recuperado de: https://www.academia.edu/6283861/Racialización%20y%20Racismo_y_Racismo._Un_discernimiento_necesario

23 Véase Noufourí, H. Un emir de los árabes del mar. Recuperado de: https://www.academia.edu/44274120/AN_EMIR_OF_THE_ARABS_OF_THE_SEA.

24 Incluso el segundo teórico de la perspectiva, Piero della Francesca, en su tratado sobre la perspectiva para la pintura, denomina con palabra árabe al paralelogramo que forma las caras de la caja perspectivada, pues a Euclides aún se lo leía en árabe.

25 A partir de que el fresco de ese nombre, pintado por Masaccio en Sta María Novella (1428). Gracias que hace coincidir el punto de fuga con la altura de quien la observa, la perspectiva de la pintura permite leerla en sentido vertical ascendente, como la ascensión hacia la salvación eterna, desde el esqueleto (la muerte) hasta la Vida eterna (Dios Padre), la oración (los donantes), la intercesión de los santos (San Juan y la Virgen) y la redención (Cristo crucificado). Correspondencia que a la inversa asume a la Perspectiva como demostración visual empírica del Dogma de la trinidad.

26 En 1583 a China, de 1591 a 1674 a Japón, en 1865 a la India. A las culturas americanas prehispánicas desde el primer momento de la Conquista, aunque dado lo tardío de su creación en el Virreinato del Río de la Plata recién en 1799 el insigne abogado Manuel Belgrano, logró constituir en Buenos Aires una Escuela de geometría, arquitectura, perspectiva y de toda clase de dibujo.

27 Véase las correspondencias entre corte, eje e imágenes en el segundo grupo de ilustraciones.

28 "La fórmula decorativa de (Juan) Gil es de raíz morisca (en las portadas de Salamanca); las líneas sinuosas de los arcos recrean en el puro hedonismo de su arabesco, y la reiteración monótona de motivos, como sucede en las portadas y sobre todo en la Capilla Dorada, con la repetición de estatuillas, repisas doseletes, llena las superficies lisas, cuyo

vacio produce el "horror vacui" que siempre sintió el arte islámico." Chueca, F., 1951, La Catedral Nueva de Salamanca. Historia Documental de su Construcción. *FFyL*, 3.

29 La expresión, indicativa del cambio de paradigma estético de los dos primeros tercios del siglo XX, se impuso como pilar conceptual del estándar internacional para el diseño, mediante el colonialismo euroatlántico primero y a través de los mercados neoliberales globalizados después. El rechazo posmoderno de los 60 a los 90 hacia la rigidez de la "cuadrícula" y a la suprema autoridad del espacio (en) blanco, dio lugar a que, desde hace dos décadas, exista un sentimiento compartido entre los jóvenes diseñadores, con un interés poscolonial contemporáneo de rescate y revaloración de la diversidad de lenguajes de diseño vernáculos. Su afán inclusivo retoma la técnica visual del *horror vacui* como reacción metamoderna contra las jerarquías de clases y las nociones hegemónicas de las pretensiones de universalidad del canon occidental, autodenominado ahora "Modernidad".

30 Para retratar analógicamente al reino vegetal, mediante el ataurique, y al intelectual o imaginal, con la epigrafía caligráfica. Mientras, digitalmente con la perspectiva microscópica de los alizares geométricos con su lenguaje de fondo y figura a modo de ceros y unos, se representa al mundo mineral, que está más allá de nuestra capacidad visual.

31 "Una preferencia estética, la de la ornamentación constante, que aún no ha sido explicada con claridad, barajándose diferentes posibilidades, entre las que podemos distinguir la teoría de Richard Ettinghausen quien, partiendo del propio medio social en el que se desenvuelve la Civilización islámica, defiende la preferencia del musulmán por los espacios cerrados en detrimento de las áreas deshabitadas que originan en él un sentimiento de vacío e inseguridad, traducido en sus manifestaciones artísticas como una ornamentación dirigida hacia la exageración y abundancia" (Carrillo Calderero, A. (2004). *Las Cúpulas de Muqarnas: Consideraciones Generales acerca de su Simbología*. *Imafrente*, 17. Recuperado de <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/36501>

32 "La teoría más tradicional, compartida por la mayor parte de los historiadores, que pretende explicar ese *horror vacui* islámico, parte de la consideración de la tendencia islámica por una decoración profusa, como el resultado lógico de una civilización con férreas prohibiciones figurativas en sus manifestaciones artísticas, lo cual se traduce en ese afán decorativo ligeramente abstracto y que es precisamente el que lo caracteriza" (Carrillo Calderero, A. (2004). *Las Cúpulas de Muqarnas: Consideraciones Generales acerca de su Simbología*. *Imafrente*, 17. Recuperado de <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/36501>

33 Müller, Edith Alice: "[...] Aplicación de la teoría de grupos y análisis estructural de la decoración mora en la Alhambra de Granada, Universidad de Zürich, 1944. Tesis clave para estudiar los patrones geométricos islámicos en un momento en el que los historiadores suponían que estas formas no tenían relación con la ciencia y eran una simple artesanía. Esta investigación no comenzó a penetrar en la literatura de historia del arte hasta la década de 1980". Véase Chmielewski, Y. (1998). Edith Alice Müller (1918–1995). Short biography. En Immo Appenzeller et al, *Remembering Edith Alice Müller*. Springer, pp. 6-8. Y también Chorbachi, W. K. (1989). In the tower of babel: beyond symmetry in Islamic design. *Computers and Mathematics with Applications*, 17(4–6), pp. 751-789.

34 Tendencia aristotélica del pensamiento europeo, que identifica racialmente al despotismo con lo asiático, semita, árabe, turco, etc., el fanatismo con el judaísmo y con el Islam y el primitivismo con las lenguas aglutinantes como el arameo, el hebreo y el árabe, viene representada por figuras como Montesquieu (1689-1755), E. Renan (1823-92), de quién Sarmiento será el primer traductor en el Río de la Plata, J.A. Gobineau 18 (1816-82), G. Le Bon (1841-1931), H. Taine (1828-93), L. Agassiz 19 (1807-73) y H. S. Chamberlain 20 (1855-1927). Sostenedores todos de la superioridad de la raza blanca, identificada con la indoeuropea, en una gradación valórica descendente respecto de las demás en relación con la proximidad a ésta, revelada por la claridad de la tez. [...] Para Renan esto es así simplemente porque "[...] la raza semítica se reconoce casi exclusivamente por sus características negativas. No tiene mitología, ni épica, ni ciencia, ni filosofía, ni narrativa, ni artes plásticas, ni vida civil, en todo reina una absoluta falta de complejidad, de sutileza y de sentimientos; lo único que hay es unidad. En su monoteísmo no hay variedad. [...]" Para demostrarlo elabora su célebre modelo lingüístico de laboratorio: "el semítico". Véase Noufour, H. "La génesis del Otro argentino y la representación negativa del habitar mudéjar" (Noufour, H. y otros, 1999, *Tinieblas del Crisol de Razas. Ensayo sobre las representaciones simbólicas y espaciales de la noción del Otro*. Buenos Aires, Argentina: ed. Cálamo-Inadi.

35 "Iwan: elemento de la arquitectura islámica consistente en la construcción de un portal abovedado cerrado por tres lados, mientras que el cuarto, completamente abierto, da a un patio", Diccionario de Arquitectura y Construcción. Recuperado de: <https://www.parro.com.ar/definicion-de-iwan>

36 Menéndez Pidal, G., 1959, *Los llamados numerales árabes de Occidente*. Madrid, España: Boletín de la Real Academia de la Historia, p.179-208.

37 Los ya mencionados vacancia del último escalón del mimbar, el mihrab, la cúpula, la bóveda, el arco, la ortogonalidad del patio público o privado, al que se subordinan la masa edilicia y las vías de circulación, etc.

38 Fractal: 1. m. Mat. Objeto geométrico en el que una misma estructura, fragmentada o aparentemente irregular, se repite a diferentes escalas y tamaños (es igual a "autosimilaridad").

39 Que interpretan a los mocárabes desde la filosofía del «accidentalismo» divino de al-Baquillani de Basora (1031), quien sostiene que el Universo está compuesto por átomos y accidentes continuos que Dios ordena.

40 Debo la noticia de esta polisemia a Emilio González Ferrín.

41 "Bismela" (en portugués): (*Do árabe bi-sm Allahi, em nome de Alá*). *Substantivo feminino. Cerimônia árabe que*

consiste en invocar *Alá* antes de alguna acción o de matar un animal para comer. Separación silábica: *bis-me-la*. Plural: *bismelas*" Dicio, Dicionário Online de Português, recuperado de: <https://www.dicio.com.br/bismela/>. "Bismela (pt): "frase introductoria del Corán": es frase no asimilada, reflejada en el s. XVI, según machado en unas leyendas de ambiente indio, del ár. Bismi llah (al Rahman al Rahim)" en el nombre de Dios /el Clemente, el Misericordioso)" de Corriente, F., 1999, *Diccionario de Arabismos y voces afines del iberorromance*, MaDRID, España: Gredos, p. 262. "La basmala (en árabe, *بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ*) es una fórmula ritual islámica con la que se inician las suras o capítulos del Corán y que los musulmanes utilizan también para iniciar distintos tipos de documentos o acciones, así como motivo ornamental" (Campo, J. E., 2009, *Encyclopedia of Islam*, New York, USA: Facts on File, p. 94.

42 (Las) "Muqarnas": *مقرنات*

43 (La) "Binaya" o "Bunaya", de donde proceden los arabismos "albañil" y "baño". "Baño" (*del ár. bunayya*, edificio.): m. Especie de corral grande o patio con aposentillos o chozas alrededor, en el cual los moros tenían encerrados a los cautivos. Albañil: (Del ár. hisp. *albanní*, y este del ár. clás. *bannā*; cf. port. *alvanel*.) 1. m. y f. Persona que se dedica profesionalmente a la albañilería. Datos extraídos del Diccionario de la Real Academia Española (RAE).

44 Telescópica.

45 Microscópica.

46 Ya en el siglo XI era así como se media a los generales, por su capacidad poético literaria para motivar a sus tropas. Un gobernante demostraba la suya por su saber geométrico para dibujar, con su propia mano, líneas edificaciones. Véase Titus Burckhardt, 1975, *La Civilización Hispanoárabe*, Madrid, España: Ed. Alianza; y Necipuglu, Gulru y Muqarnas, 1995, *Annual on Islamic Art and Architecture*, Leiden, UK: Ed. Brill.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrell, J. (2010). Sir Joshua Reynolds y la esencia inglesa del arte inglés. En: Homi K. Bhabha (comp.), *Nación y Narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI ediciones.
- Bloom, J. M. (1988). The Introduction of the Muqarnas into Egypt. *Muqarnas*, 5, pp. 21-28.
- Buruocúa, J. E. (2020). ¿Civilización o civilizaciones? Choques y trabajos en común de la humanidad. Buenos Aires, Argentina: edición del autor.
- Puerta Vilchez, J. M. (2010). *Leer la Alhambra*. (p. 231). Granada, España: Edilux s.r.l. y Patronato de la Alhambra y el Generalife.

Hamurabi Noufour

Doctor en Historia del Arte y Bellas Artes por la Universidad de Salamanca y Arquitecto por la Universidad de Buenos Aires. Premio Extraordinario en Artes y Humanidades de la Universidad de Salamanca. Profesor titular regular e investigador categorizado (SPU-ME). Director del Instituto y el Doctorado en Diversidad Cultural por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y Profesor Titular de Arte Islámico y Mudéjar de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU-UBA). Director de la cátedra UNESCO sobre "Estética y Sociología de la Alteridad y Diversidad Cultural Argentina". Ha publicado varios libros y numerosos artículos científicos sobre temas árabes, islámicos e interculturales.

Rectorado Universidad Nacional Tres de Febrero
Mosconi 2736
Sáenz Peña (1674)
Provincia de Buenos Aires

hnoufour@untref.edu.ar