

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

GOMBRICH, Ernst. *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Phaidon Press. Oxford, 1979.

El último libro de Ernst Gombrich es fruto de una investigación en torno a las leyes que rigen la configuración y la percepción del diseño en las artes decorativas, consideradas convencionalmente como “artes menores”. El historiador que brindó a los estudiosos del arte el más completo estudio realizado hasta la fecha sobre la tradición ilusionística en la pintura a través de su libro *Art and Illusion*, ahora se ha abocado a tratar en forma monográfica un campo sumamente vasto y complejo que incluye ejemplos de productos artísticos de todas las culturas en todos los tiempos, incluyendo el presente. El llamado arte de los pueblos primitivos, el diseño *Op*, el folclor, el arte prehispánico y el del lejano oriente, el arte islámico y el de los momentos “clave” de la cultura occidental (Egipto, Grecia, Roma, Edad Media, Renacimiento, etc.), hacen incursión en este libro a través de aquellos rasgos configurativos que se inscriben en el conglomerado de lo ornamental, concebido este término como algo que existe *per-se*, separado (propositivamente) del terreno iconográfico que persigue las relaciones significativas de contenido. Gombrich advierte que la percepción de significados no puede separarse de “the perception of order”, y que el dividir estas instancias, en sí resulta artificioso. Sin embargo da a entender con claridad que su libro está destinado primordialmente a las artes decorativas que aparecen históricamente a través de los estilos artísticos, prescindiendo del simbolismo y las vinculaciones de contenido temático que estos productos ofrecen, bien sean vistos en sí mismos o bien en relación a las manifestaciones artísticas que les son concomitantes en los periodos en que se inscriben.

Por lo tanto, *The Sense of Order*, viene a ser un estudio científico teórico del arte ornamental y decorativo, así como del diseño, vistos desde el ángulo que ofrece la psicología de la percepción, enfoque que se enriquece a través de las variadas observaciones de carácter empírico realizadas por el autor a través de casi toda una vida.

La fascinación temprana que el *pattern* ejerció sobre Gombrich, queda puesta de manifiesto en el prefacio del libro. En forma sencilla, carente por completo de grandilocuencia, narra el atractivo estético que para él tenían ciertas prendas típicas bordadas de origen eslavo, que un mercader ambulante vendía de puerta en puerta en la ciudad de Viena. Su madre las coleccionaba y por tanto él se enfrentó desde una época anterior a su edad escolar con la riqueza visual que ofrecen. Pronto le irrumpió la idea de que las tradiciones que hacían posible la manufactura de estos objetos estaban perdiéndose, como también de manera simultánea, concibió que se establecía una división injusta entre ese “arte campesino” y el “gran arte” que se exhibe en los museos. A manera de resarcimiento —o al menos eso me parece— la primer lámina en color que aparece en el libro reproduce dos cofias polacas ricamente bordadas, hechas en el siglo XIX. El primer autor que Gombrich cita es William Morris, a quien atribuye “el descubrimiento nostálgico de esos tesoros”, dedicándole después un largo párrafo al principio del capítulo titulado: “Challenge of Constraints”.

La formación humanística de Gombrich, estrechamente relacionada con su quehacer como historiador del arte y como psicólogo de la forma, no impidió que simultáneamente cultivara este riquísimo venero. A lo largo de muchos años fue juntando ejemplos que provenían de ramas ajenas a sus investigaciones fundamentales —pero que eran adaptables a éstas— que vinieron a sumarse a otros ejemplos “clásicos” dentro del contexto general de la historia del arte, hasta formar un conjunto rico al que el autor impuso una distribución que responde a ciertos parámetros. En términos generales el estudio y análisis de estos productos, vinculados no en forma aditiva, sino tendiente a formar conjuntos, se estructura de acuerdo a presupuestos teóricos relacionados con la teoría de la *Gestalt*. Aquí entra la “percepción del orden”, que da título al libro. La factura del *pattern* ornamental tendría que ver con el hecho de que el fenómeno de la percepción es un fenómeno sensorial y cognoscitivo, siempre de carácter dinámico. “No podemos ver configuración alguna con la nitidez que le es inherente debido a que la tabla (imaginaria) en la que nuestros sentidos escriben sus mensajes, posee unas determinadas propiedades que impiden la recepción

intacta de dichos estímulos". En otras palabras, nuestra mente organiza el material que los sentidos recogen del entorno a través de un proceso simultáneo que involucra, tanto el registro de los sentidos sobre la corteza cerebral, como los procesos de conocimiento, re-conocimiento y recuerdo. Los registros jamás son pasivos en tanto que se eslabonan a un fenómeno de integración psíquica en el que el "darse cuenta" conlleva por parte del sujeto creador y a la vez receptor, la compleción del mensaje transmitido por el entorno a través de la vía sensorial. Esto que he dicho, interpretando los conceptos de Gombrich vertidos en diferentes partes del libro, lleva a éste a afirmar algo en lo que coinciden otros autores —por ejemplo Rudolph Arnhem y Anton Ehrenzweig—: no existe un "ojo (o un oído) inocente", ni siquiera en el niño, que ya posee esa imaginaria tabla de registro (sujeta desde luego al desarrollo evolutivo), que es la que permite ordenar el entorno, con objeto de hacerlo aprehensible.

El libro de Gombrich es difícil de resumir. No solo debido a su riqueza, sino a su complicada *gestalt*. La introducción da cuenta del orden y de las estructuras inherentes al mundo natural e incluye también una síntesis excelentemente hecha acerca de los principales postulados en los que se basa la psicología de la percepción. A esta introducción sigue una división en dos partes, a su vez divididas cada una en capítulos que dan lugar a subcapítulos. La primera parte abarca la teoría y la práctica de la decoración, tomando en cuenta tres factores que corresponden cada uno a un capítulo. El primero abarca la influencia que ejerce el gusto artístico predominante sobre la ornamentación, el segundo propone la ornamentación y sus diferentes aplicaciones y derivaciones, como arte del diseño artístico y el tercero analiza la génesis y la progenie de los contrastes opuestos, tomados como medio fundamental para la creación de tensiones, lecturas y módulos. Los ejemplos que ilustran cada uno de los subtemas incluidos en estos tres capítulos no siguen un hilo conductor de carácter histórico, sino que se elaboran a partir de analogías, semejanzas, diferencias o cadenas asociativas. La segunda parte, dedicada a la "percepción del orden" se subdivide asimismo en varios capítulos y subcapítulos entre ellos, los dedicados a "La economía de la visión", a la "Psicología del estilo" y a "Los diseños como signos", funcionan como ensayos independientes que sin embargo se imbrican en la lógica que sigue el desarrollo global del libro. El epílogo es también un estudio que puede leerse por separado, dedicado a analogías musicales vistas desde el ángulo estructural y puestas en relación con la danza, la rima y la plástica. Pero si bien la estructura y el contenido de estos apartados permite aprehenderlos cada uno de manera autónoma, la lectura secuencial del libro viene a ser indispensable para comprender cabalmente el sentido que poseen.

Las láminas en color y las ilustraciones que acompañan al texto —y que permiten la ejemplificación gráfica simultánea a la lectura— se complementan con un amplio cuerpo de láminas en blanco y negro que aparecen siguiendo al último capítulo. Las notas están dispuestas en forma tal que funcionan como diccionario de términos y la vastísima bibliografía incluye títulos de obras científicas contemporáneas y del pasado, que compiten con las que se refieren al arte, a la filosofía, a los estilos artísticos y a los manuales técnicos de artesanía.

T del C.

GASPARINI, G y L Margolier. *Inca Architecture*. Traducción de P. J. Lyon. Indiana University Press, 1980.

Pocos son los libros escritos sobre este tema, por lo cual éste resulta de particular importancia. El texto es claro y transmite una información amplia, en la que se aprovechan adecuadamente las fuentes etnohistóricas, los datos arqueológicos y las fotos y dibujos antiguos. Los autores se refieren no sólo a los sitios de mayor renombre, sino también a otros menos conocidos, de los cuales se habla únicamente en textos especializados, y abarcan tanto el aspecto general de la planificación de los mismos, como los detalles constructivos. El libro se ilustra con magníficas fotografías, planos y dibujos reconstructivos que complementan el texto.

En un primer capítulo, los autores estudian los antecedentes formales y técnicos de la arquitectura inca, y destacan dos sitios principales, Tiawanaku y Wari, de los que ésta pudo recibir una influencia importante, aunque ambos lugares florecieron mucho antes que la civilización incaica.

El tema del capítulo segundo son los asentamientos urbanos, y da como ejemplos, entre otros a: Cuzco, Ollantaytambo, Chucuito y Patallaqta. En relación al primero, los autores comentan que el emperador Pachacuti tenía quizá en mente la construcción de un símbolo del poder, de una gran capital, más que de una ciudad como la concebimos nosotros. La apariencia de la misma debe haber sido uniforme, ya que todas las construcciones eran de un piso y estaban techadas con paja. Ollantaytambo es singular por ser el único caso con una planificación reticular, que no llegó a completarse debido a la conquista de los españoles.

Los asentamientos a lo largo del camino real que comunicaba a Cuzco con Quito merecen una atención especial en este libro; estos asentamientos consistían principalmente en centros administrativos y *lampus*, los que desempeñaban un papel importante en el control ejercido por los incas sobre el imperio. Los autores analizan, con detenimiento, uno de estos centros administrativos denominado Huánuco Pampa, uno de los mejor conservados, el cual consiste en un gran número de estructuras que limitan una plaza rectangular de grandes dimensiones. Al este de la plaza hay un complejo destinado probablemente a las autoridades venidas de Cuzco. Al sur de este centro se hallaron 497 almacenes de depósito. Dentro del mismo capítulo se incluyen los asentamientos de la sección llamada Qollasuyu (la región sur del imperio) y los de la costa, de estos últimos el mejor conservado es Tambo Colorado.

El tercer capítulo trata de la arquitectura doméstica la cual era bastante sencilla. Los autores se refieren al tipo de casas, al material empleado, al uso de la planta circular en edificios para almacenamiento o en las estructuras funerarias llamadas *chullpas*, y también a la utilización de la bóveda en saladizo que cubre, en la región inca, un espacio circular, a diferencia del área maya donde sirve para techar espacios rectangulares.

La arquitectura del poder es el título del capítulo cuarto. Incluye las llamadas *kallankas* que son grandes salas muy largas con pilares de madera que soportan el techo, y que servían, principalmente, como residencias temporales para los soldados o las gentes que cumplían con la *mit'a*. También se abarca, en este capítulo, a: los templos con sus variantes; a los *usnus* que tenían, entre otras funciones, la de servir como altares o como tronos; y a las fortalezas. Aunque brevemente, los autores se refieren a otras construcciones estatales como los caminos, los puentes, los almacenes y las terrazas agrícolas.

Por último, se tratan los problemas técnicos y estéticos. La arquitectura inca estaba regulada por normas, lo cual contribuía a reafirmar la similitud de las formas, la simplificación de la tecnología y al uso de conceptos espaciales semejantes. Como dicen los autores: "Para una organización estatal como la de los incas, las soluciones prácticas recibieron probablemente más atención que los problemas formales"; por esta misma razón, el repertorio ornamental se redujo al mínimo. El efecto armónico de los edificios se lograba esencialmente por el magnífico tallado de las piedras empleadas en la construcción de los mismos.

N.G.S.

GISBERT, Teresa, *Iconografía y Mitos  
Indígenas en el Arte*. La Paz, Bolivia  
1980

Acercarse al arte latinoamericano colonial con un nuevo enfoque es lo que pretende y consigue Teresa Gisbert en su *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. A través de informadas y meditadas páginas la autora valora la presencia y vigencia de lo indígena como componente del arte de lo que ahora es Perú y Bolivia que ella llama entidad andina.

Los cinco capítulos que conforman la obra, apoyados en una extensa y selecta bibliografía y de índices onomástico, geográfico, temático —que la autora denomina religioso y mitológico— nos ofrecen una visión personal e incisiva que explica desde el sincretismo manifiesto en imágenes pictóricas y en la escultura asociada a la arquitectura de los siglos XVI al XIX, en ese sincretismo se funden las creencias del mundo antiguo con las devociones implantadas en la colonia y las aspiraciones de los próceres que tratan de revivir el imperio incásico.

En el primer capítulo los mitos prehispánicos en el arte virreinal es de gran sugerencia la cercanía de conceptos religiosos y la similitud de las representaciones pictóricas que la autora se explica, y nos hace explicables, basada en la cuidadosa lectura de los textos y en el análisis de los programas iconográficos que se abordan en ciclos pictóricos y muros, techumbres y portadas, en éste y en el resto de los capítulos se aplican métodos de investigación que superan el tradicional análisis formalista y proyectan conclusiones de gran claridad.

En el siguiente apartado se analiza la presencia indígena en la modificación de las composiciones cristianas y ahí desfilan los incas transformados en reyes magos o aparecen como personificación de los pecadores en las postrimerias; fin último del hombre, en los que también se incorpora a América dentro del devenir de la historia de occidente. Otros matices y presencias como en los episodios de la vida de San Francisco Javier que incorpora a la historia de América.

La transformación de la imagen de la virgen en la que aparecen rasgos diferenciadores que consiguen hacerla más familiar es clarificadla, el caso de los arcángeles —tan característicos en la pintura altoperuana— es tomado en toda su trayectoria hasta su supervivencia actual en las expresiones de la danza. En este segundo capítulo se incluyen apartados referentes a la técnica y estética indígenas, temas que son abordados a partir del análisis de la obra misma en el primer caso y con base a los textos en el segundo, con esa confrontación Teresa Gisbert deja establecidos cimientos para un cabal entendimiento del fenómeno de creación plástica en la época de la colonia.

En el tercer capítulo se analizan los cambios de indumentaria real y se establece una gráfica de las constantes de representación.

Ese capítulo se liga con el siguiente donde se analiza y explica la presencia de las dinastías incas en la pintura, presencia que conserva su vigencia a lo largo de toda la dominación española en el cual los jesuitas como en los otros aspectos detentan un papel fundamental, nuevamente se consigna la supervivencia de esos personajes en los vivaces desfiles, procesiones, danzas y representaciones teatrales, presencia que sólo se eclipsa con la Guerra del Pacífico que fragmentó la región andina, desde esa época la autora detecta la vulgarización de las imágenes.

En el último capítulo se constata la importancia que el indígena tuvo en el proceso de la conquista y en las rebelaciones; hechos que constituyen la actitud pendular en la historia del área andina, las imágenes que narran los sucesos de los asedios a las ciudades de La Paz y Oruro y las representaciones de los caciques protagonistas de la historia son hábilmente rastreados por la autora y sus efigies nos perfilan una nítida visión del sentido que tuvo el arte como reflejo de aspiraciones y realidades muy concretas.

En todos los casos está buscada, y encontrada la fuente primigenia de la representación y eso unido a la reconstrucción de las vidas de los promotores de las obras artísticas nos ofrece una imagen renovada y cabal del arte andino. Otra gran cualidad de este trabajo es dejar sembradas preguntas, que aplicadas al arte sudamericano o al arte de otras latitudes permitirán al lector inteligente encauzar sus intereses hacia nuevas proposiciones de comprensión.

M D.

LIVET, Anne (comp.). *Contemporary Dance*  
Abbeville Press. New York, 1978

El término “danza contemporánea” enfrentado al de “danza moderna” conlleva un problema de definición. El segundo se refiere siempre al movimiento artístico que originan Isadora Duncan y otros bailarines y coreógrafos a principios del siglo XX, entre ellos Maud Allan y Loie Fuller (en la danza teatral, el *vaudeville* y el *Music hall*), Ruth St. Denis y Ted Shawn (escuela Denishawn) y Mary Wigman en Alemania. En realidad, la danza contemporánea sería no sólo la prolongación de este movimiento en la época actual (sobre todo durante los años posteriores a la segunda Guerra Mundial); también constituiría la referencia a un probable género nuevo que surge recientemente y que posee técnicas, procedimientos de preparación y enfoques estéticos y creativos particulares. Sin embargo, como todos los movimientos artísticos de vanguardia más próximos a nosotros, la danza contemporánea plantea problemas de ubicación que sólo observaciones y análisis profundos podrán dilucidar. Por ejemplo, es posible reconocer en la búsqueda de algunos coreógrafos contemporáneos ciertas actitudes que revolucionan a la danza. Tal es el caso de Merce Cunningham, quien al acogerse a situaciones y movimientos cotidianos, consigue “desliteraturizar” a la danza. Asimismo, Cunningham incluye el azar en el quehacer dancístico y promueve así lo que John Cage (su compañero de búsquedas por algún tiempo) había hecho en música. Se aduce, sin embargo, que el azar siempre incorpora a la danza una estructura sin contaminar o alterar la naturaleza propia de este arte. Las polémicas en torno al tema podrían llevarse al infinito pero hay determinados experimentos de los grupos de danza actuales que cuestionan incluso la naturaleza, la esencia de esta actividad. La edición de un libro como el que presenta su compiladora, Ann Livet, resulta, por todo esto, por lo menos interesante.

No sólo en Norteamérica la danza se ha convertido en una pasión colectiva; el furor parece ser de índole universal.<sup>1</sup> Todos los medios de comunicación y todos los tipos de danza son ahora parte del interés primordial de la cultura. Espontánea o codificada, la danza se acerca a un momento culminante de su experiencia histórica ya que los grupos humanos parecen desear que su práctica se acreciente hasta el paroxismo. Los especialistas, críticos y teóricos, no tienen más remedio que proporcionar los materiales que existen al alcance de sus aptitudes de indagación y este libro se halla en esta línea pues está compuesto de conferencias, entrevistas, artículos y ensayos preparados por participantes notables de la danza contemporánea norteamericana, ya sean historiadores y críticos como Clive Barnes, Don McDonagh y Dale Harris o creadores e intérpretes como Anna Sokolow, Alwin Nikolais, Laura Dean, Trisha Brown, etc.

Tras de aclarar en su introducción que el libro presenta a todos los coreógrafos importantes que han ejercido su influencia en el campo de la danza, Ann Livet reconoce que ha subrayado la presencia de Merce Cunningham y de la generación de los sesentas porque de alguna manera le dan sentido histórico al legado artístico de la danza. En el libro colabora, entre otros Clive Barnes, el decano de los críticos, inglés, colaborador de muchas publicaciones y autor de varios libros de danza. Barnes ofrece su propia visión histórica de la danza moderna y proporciona algunos elementos para discutir su importancia en la época actual. Por su parte, la coreógrafa y bailarina Trisha Brown describe y analiza sus propios experimentos dancísticos, muchos de los cuales se han significado por los escenarios en que se han llevado a cabo (parques, lagos, gimnasios, azoteas, muros a la intemperie); también se refiere a sus ideas en torno a algunos puntos básicos de las funciones de la danza, tales como el concepto del movimiento cumbre, las acciones mecánicas, la determinación y la indeterminación, el azar, etc. Trisha Brown recibió su instrucción dancística básica en instituciones universitarias y al penetrar en el mundo del espectáculo ha trasladado concepciones y actitudes más racionales e innovaciones más vanguardistas.

Por su parte, Lucinda Childs proporciona datos sobre las técnicas que ha aplicado para reformar la práctica de la danza. Lucinda Childs es una coreógrafa “científica”: sus danzas están con-

<sup>1</sup> Véase, al respecto, Víctor Hugo Fernández: “Esa libertad que se danza”, *Sábado*, Supl. de *Unomásuno*, Núm. 169, 31 de enero de 1981, p. 6.

cebidas como fenómenos derivados de la aplicación y la reconsideración de elementos racionales tales como combinaciones numéricas, etc. Lucinda Childs es discípula de Merce Cunningham y en 1973 formó su propia compañía, con la cual ha hecho presentaciones en muchas instituciones y ciudades de los Estados Unidos.

En torno a la obra de Merce Cunningham, Dale Harris realiza algunas aportaciones que proporcionan elementos para analizar la obra del coreógrafo norteamericano. Por ejemplo, se refiere al hecho de que en sus obras, la música no es el fundamento del movimiento sino una actividad distinta. Asimismo, se refiere a las analogías del arte de Cunningham con el arte de otros innovadores de la época actual como Andy Warhol, Robert Rauschenberg y Marcel Duchamp. Harris es un crítico de origen inglés que ha guardado fieles vínculos con la música y las artes del espectáculo.

Las ideas de Merce Cunningham resultan más importantes para el desarrollo de la danza contemporánea de lo que se cree comúnmente. En *Contemporary Dance* el texto de Dale Harris sobre Cunningham reitera la vocación vanguardista del coreógrafo norteamericano. Harris afirma que Cunningham es siempre un autor que mueve a la controversia, que el público que asiste a sus espectáculos no puede abandonar la sala sin llevar dentro de sí una fuerte impresión, ya sea en favor o en contra. Según Harris es la originalidad del artista lo que produce esta impresión en el público. Cunningham es, por naturaleza —aduce Harris— un pionero, “alguien que desde el principio necesita descubrir nuevas respuestas a preguntas antiguas”. Coloca a Cunningham en el lugar de los revolucionarios auténticos ya que el talentoso artista norteamericano descubre para nosotros en la danza “necesidades” que no sabíamos que existían. Harris compara a Cunningham con Balanchine ya que ha penetrado en las posibilidades expresivas del cuerpo humano. Afirma que “cada nueva pieza de Cunningham constituye una definición avanzada de la danza”. Y tal vez no exista ningún otro personaje a partir de los cincuenta que a tal grado cuestione la naturaleza misma de la danza como Merce Cunningham. En *Contemporary Dance* resulta un acierto incluir el texto sobre Merce Cunningham entremezclado con testimonios en torno a artistas y coreógrafas más jóvenes, recientes e inmaduras como Laura Dean, Viola Farber y Deborah Hay. Cunningham (más que todas ellas y naturalmente más que investigadores atentos y sesudos como Don McDonagh) ha ido más de prisa que las reflexiones que puedan hacerse sobre la danza contemporánea. La naturaleza de un género no se altera por decisión o decreto, sino por logro, por obra hecha. La existencia histórica de la danza moderna es prueba fehaciente de ello.

La danza moderna, gracias a Isadora Duncan, Mary Wigman, Loie Fuller y otras inicia un camino distinto al ballet y da por resultado una vía distinta de hacer danza. Pero aun la danza moderna se desarrolla y alcanza un clímax, un punto álgido en que sus propios cánones y códigos se estabilizan, se hielan. Martha Graham podría ser la cúspide de la danza moderna. Su método va más allá de la idea misma de danza tradicional, de danza tal y como la conocemos y practicamos. Sus intentos de erradicar todo determinismo en la práctica dancística apuntan en dirección de una revitalización, de una nueva actitud estética que haga al hombre reasegurar su permanencia en el arte. Cunningham, como bien lo muestran las páginas del libro dedicadas a él, lo ha hecho mediante la garantía de una identidad: ningún experimento ha sido tan inconsistente para prescindir de los parámetros largamente forjados por todos los protagonistas de la danza moderna. Y es que el creador norteamericano ha permanecido consciente de que cualquier adelanto logrado por una de las artes coadyuva a las demás en sus indagaciones. Con todo, Cunningham sabe también que los cambios no pueden sobrevenir artificialmente por que toda innovación parte de la entraña misma de la obra. De ahí que pintores, músicos, poetas acompañen a Cunningham en sus aventuras artísticas y en sus análisis estéticos.

Uno de los méritos de *Contemporary Dance* se refiere al hecho de ofrecer datos e imágenes que conlleven la posibilidad de efectuar posteriores reflexiones en torno a la danza contemporánea. Sólo obras, investigaciones y situaciones posteriores indicarán si nos hallamos o no ante un nuevo género denominado precisamente “danza contemporánea”.

A.D.