DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1977.47.1090

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

MENZEL, DOROTHY. *Pottery Style and Society in Ancient Peru. Art as a Mirror of History in the Ica Valley, 1350-1570.* University of California Press, Berkeley, 1976.

El enfoque de este libro es de interés singular para los historiadores del arte, ya que la autora, partiendo de las transformaciones estilísticas de la cerámica *ica*, infiere los cambios acaecidos en la estructura social y política de dicho pueblo.

Dorothy Menzel limita su estudio sobre esta cultura, que floreció en la costa sur del Perú, de los últimos años del periodo intermedio tardío, al horizonte tardío y a los primeros años de la época colonial.

Varios años se emplearon en esta investigación minuciosa, y el método puesto en práctica resulta valioso para el estudio de sociedades cuyas fuentes históricas son escasas o inexistentes. Para la aplicación correcta del método se debe determinar con precisión las modificaciones sufridas en el estilo y las relaciones cronológicas de las mismas. Dorothy Menzel define cinco fases de desarrollo correlacionando las variantes estilísticas con la estratigrafía de las tumbas. Una tumba "modelo" se utiliza para definir cada fase, considerando que los objetos encontrados en ella constituyen una unidad de contemporaneidad; es decir, dichos objetos pudieron haber sido usados en un mismo día. En esta investigación se aprovecharon también las fuentes coloniales para la interpretación de las hallazgos arqueológicos.

Refiriéndose al estilo, la autora establece que además de la transformación gradual observable a través de las cinco fases hay otros cambios repentinos, cuyas causas son ajenas al proceso artístico, como fue la anexión del pueblo *ica* al imperio *incaico*.

El primer capítulo se refiere al ambiente geográfico y a la historia de las excavaciones —los resultados de la investigación aparecen en los tres capítulos siguientes—; en el segundo se estudian las técnicas alfareras, y en el tercero se definen las diversas formas de las vasijas, su popularidad en las diferentes fases y las variaciones sufridas en el transcurso de ellas. En el capítulo cuarto, el más extenso, la autora trata por separado cada una de las fases de la cerámica.

Después de ofrecernos un sumario de cada fase, analiza los tipos de cerámica y, si es pintada, los diseños decorativos de la misma, estableciendo qué partes de las vasijas se cubren con diseños, la manera en que se disponen los mismos y los colores empleados. Posteriormente trata cada uno de los elementos de los diseños por separado. Este análisis detallado evita caer en generalizaciones carentes de bases firmes. Las fotografías y dibujos, incluidos en el libro, complementan adecuadamente el texto.

Las conclusiones presentadas por la autora se refieren, por un lado, a los cambios sufridos en la relación entre el arte y los estratos sociales y, por el otro, a la manera en que el arte refleja los sucesos políticos de la época.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1977.47.1090

En las fases *Ica 6, 7 y 8*, pertenecientes a los últimos años del periodo intermedio tardío, existía un solo estilo en la cerámica utilizado por todos los estratos sociales, apareciendo tanto en las tumbas de los nobles como en la de los plebeyos, y en todo tipo de asentamientos. En la fase *Ica 9*, correspondiente al horizonte tardío, el pueblo *ica* fue subyugado por los *incas*. En esta fase encontramos varios estilos de cerámica cuyo uso dependía de la clase social a la cual se pertenecía, siendo la de mejor calidad exclusiva de la nobleza. La predilección por ciertos estilos también mostraba si el difunto era leal al imperio *inca* o si rechazaba al invasor, prefiriendo el estilo local. Por su parte, los estamentos inferiores de la sociedad reaccionaron ante el nuevo sistema jerárquico impuesto, coleccionando e imitando antigüedades de las fases anteriores de la tradición *ica*. En la última fase, *Ica 10*, ya dentro del periodo colonial temprano, se continuó la relación entre el estilo y el estrato social, aunque en forma menos estricta, puesto que había desaparecido el sistema rígido de clases imperante bajo los *incas*.

El aspecto político se refleja de la manera siguiente: desde la fase 7, pero principalmente en la fase 8, hay una clara influencia en la cerámica *ica* de la cultura *chincha*, la más poderosa en esos tiempos en la costa sur. Esta influencia se debió más al prestigio militar que a la calidad de su alfarería. Posteriormente, al sucumbir los *icas* al imperio *incaico*, se crearon varios estilos en algunos de los cuales se combinan las formas y los diseños de dicho imperio con los de la cultura local. Al desaparecer el poderío *inca* hubo una reacción en contra de los rasgos importados, reviviéndose la tradición local.

El método usado en este libro, por sus excelentes resultados, nos lleva a reflexionar sobre la necesidad urgente de evitar el saqueo de los sitios prehispánicos, ya que la aplicación del mismo está sujeta a que el contexto del objeto arqueológico permanezca intacto.

N. G. S.

García Oropeza, Guillermo. *Murales de Jalisco*. Gobierno del Estado de Jalisco. Guadalajara, 1976.

El hecho de reunir en un solo volumen el proceso de la pintura mural de uno de los Estados artísticamente más ricos de toda la República, es a todas luces un esfuerzo encomiable y meritorio. El arquitecto Guillermo García Oropeza manifiesta, a través de su libro, un conocimiento directo bastante minucioso del tema que trata, a más del que ha recabado a través de libros que hoy en día pueden considerarse como obras clásicas acerca de algunos de los temas expuestos.

El estudio realizado incluye un capítulo de introducción, en el que el autor hace una somera relación de la historia de la pintura mural en nuestro país remontándose a la época prehispánica. Lanza aquí una curiosa tesis, discutible, pero así y todo, digna de provocar meditaciones: el mural se asocia a México durante toda su historia, ya que "el ojo de la memoria", pasa del

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1977.47.1090

mural prehispánico al de la Colonia, "ese mural frenético que es el retablo" —sin analizar propiamente la pintura mural del siglo XVI y principios del siglo XVII—, para desbocar en el mural pragmático del siglo XIX y, posteriormente, cuando tiene lugar el estallido de la Revolución, en el mural hecho arenga e ideología, "que llena de color violento los grises y centenarios edificios".

Así las cosas, el contenido del libro abarca tres temas principales: la etapa referida a la época colonial —dado que en Jalisco no existen murales de la época prehispánica—; la que se ocupa de los murales del siglo XIX y la que corresponde al mural contemporáneo —esta última dividida en dos secciones, una adjudicada exclusivamente a Siqueiros y a Orozco en Guadalajara y otra que habla de los pintores que han seguido realizando obra mural bajo el impulso de la "sacrosanta trinidad", en la capital del Estado.

Dado que la pintura propiamente mural de la Nueva Galicia no tuvo la riqueza que alcanzó en otras regiones novohispanas el autor propone un equivalente estético en el retablo, "locura espléndida, muro transfigurado, soberbio teatro, rico telón". Se lamenta, y con mucha razón, de las menguas que ha sufrido este arte en la región de que se ocupa. Nada queda de los retablos que ornaron el templo de la Compañía en Guadalajara, ni tampoco de los que se hicieron para el convento de la Merced o para las muchas iglesias franciscanas del sur de Guadalajara. Por esta razón centra su atención en los retablos existentes en el tempo de Aranzazú, citando a la investigadora Elizabeth Wilder Weisman como a una de las más competentes autoridades en escultura colonial. De aquí pasa a comentar las grandes pinturas religiosas —"que hicieron el papel de murales"— del convento de la Merced, y luego las pinturas de Cristóbal de Villalpando para la Catedral de Guadalajara. En nuestra opinión, el autor debió haber omitido estas referencias, dado que el mural tiene connotaciones muy específicas en cuanto a enfoque y en cuanto a técnica. Las pinturas y esculturas de los retablos están hechas con el objeto de integrarse a las piezas de altar que a su vez forman cuerpos con la arquitectura del edificio. No pueden ser tratadas como partes integrantes de un conjunto mural porque aun cuando el retablo llena un espacio determinado de dimensiones considerables, jamás puede ser leído como se lee un mural. En el caso de los grandes lienzos, la situación cambia. Éstos si pueden haber desempeñado —en cierta medida— la función de murales, pero tal vez hubiera sido mejor reducir esta explicación a una mención y no presentar una panorámica incompleta de la pintura colonial en el Estado de Jalisco.

La parte dedicada a tratar la pintura mural del siglo XIX es quizá la más interesante del libro. García Oropeza se refiere brevemente a las pinturas religiosas que surgieron en las iglesias "con el nuevo gusto afrancesado", para posteriormente centrar su atención en los murales domésticos en los que Jalisco fue pródigo y de los que aún quedan buenas muestras.

La casa abierta hacia adentro con un patio central es comparada a las casas romanas en las que "el *atrium* comunicaba a todas las dependencias". Aquí hay una falla de apreciación: el *atrium* de la casa romana antecedía

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1977.47.1090

a la construcción misma, era el *peristilo* o patio central, el espacio al que convergían las distintas habitaciones. Como quiera que sea, el autor acertadamente se refiere a que la vida del jalisciense —como la de muchos mexicanos de otras latitudes— transcurría discretamente atrás de esas paredes, que los propietarios pudientes mandaban decorar con murales en "todos los tonos y temas". Cierto es que hubo muchas casas, y sobre todo haciendas, en las que se hicieron pinturas murales, principalmente durante la segunda mitad del siglo XIX, las que aún existen hoy en día permiten deducir la existencia de otras ahora destruidas —sin embargo, creemos que no fueron tantas como el autor se imagina.

Las pinturas de la Moreña, en el pueblo de La Barca, son descritas sin que García Oropeza se pregunte con qué tipo de pintura guardan relación o en qué grabados pudieron haberse inspirado, en tanto que los murales que decoran el "palacio de las vacas" en la propia Guadalajara son atribuidos, creemos que erróneamente, a Xavier Guerrero, quien si acaso pintó allí, lo hizo sólo en calidad de ayudante. También son mencionadas las pinturas de Ernesto Icaza en la hacienda de Ciénega de Mata, situada en las tierras duras de Jalisco, en los límites con Aguascalientes.

Los murales del Teatro Degollado son tratados en un capítulo aparte, como corresponde a la importancia de esta construcción realizada bajo el proyecto del arquitecto Jacobo Gálvez. García Oropeza incluye interesantes datos acerca del estreno del teatro y de los acontecimientos de que fue escenario a fines del imperio de Maximiliano. Da una detallada explicación acerca de las figuras que decoran las cúpula, intentando un análisis iconográfico que revela erudición y cuidado; en cambio los aspectos formales son pasados por alto.

La obra de Siqueiros en Guadalajara se reduce a los murales que realizó como colaborador del pintor Amado de la Cueva para el edificio de la antigua universidad en 1924. El autor trata de trasmitir la dimensión artística que produce este conjunto, simple, escueto, geométrico —tan diverso del Siqueiros posterior—, hablando de la "estética proletaria" que lo anima. Existe en ellos, efectivamente, un prurito de sobriedad y de economía acorde con la intención de dar a cada figura una significación simbólica.

La parte dedicada a Orozco está algo excedida en adjetivos, que no aumentan en nada la estatura del coterráneo del autor. Sin embargo, fuerza es admitir que no se trata sólo de un panegírico, pues hay en el texto interpretaciones personales de la iconografía y del colorido de Orozco muy dignas de ser tomadas en cuenta. Por ejemplo, en el párrafo donde se encuentra la referencia a la figura de Hidalgo en la escalinata del Palacio de Gobierno, y en la comparación que hace con la otra imagen de Hidalgo que domina la composición en la bóveda de la sala de congresos.

Una parte del libro que pudo haber jugado importante papel es la dedicada al mural de hoy. El autor se muestra demasiado optimista cuando dice que "los muralistas que en Jalisco trabajan después de Orozco saben que habrán de buscar su propio camino y de alguna manera aprovechar las enseñanzas de

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1977.47.1090

Orozco, pero permanecer libres de su influencia poderosa ... sólo les queda la búsqueda fatigosa pero inevitable".

Por desgracia los juicios críticos de García Oropeza acerca de la muralística actual, brillan por su ausencia. Presenta las figuras de Jorge Martínez, Alfonso de Lara Gallardo, Guillermo Chávez Vega, José Atanasio Monroy y Gabriel Flores valiéndose casi exclusivamente de entrevistas llevadas a cabo con cada pintor. Así, se limita a presentar sus obras, a exponer lo que ellos mismos dicen de ellas, sin emitir su parecer sobre lo que supuestamente aportan. Hecho lamentable, porque si algo se necesita con urgencia en materia de arte, es hacer crítica de lo que se está haciendo o se ha hecho hace poco tiempo, sobre todo en materia de pintura mural, ya que no pocos edificios, entre ellos los construidos recientemente en Guadalajara, ven destruida la armonía y el ritmo de sus espacios internos por pinturas murales que parecen haber sido encajadas a la fuerza y que no llenan cometido alguno por ser profundamente antiestéticas a más de reiterativas en cuanto a temática.

El libro, tomado en conjunto, constituye una buena guía para la pintura mural en Jalisco y representa una manera de dar a conocer aspectos artísticos de determinada región que ojalá se imite en otros Estados de la República. Desafortunadamente las ilustraciones no están a la altura de la presentación de la obra. La mayor parte de ellas son fotografías mediocres de colorido desleído. Creemos que ya que se hizo el esfuerzo de editar un libro acerca de un tema que necesariamente requiere buen material ilustrativo, se debió de haber cuidado muy especialmente la calidad de éste.

T. del C.

BURNHAM, JACK. *The Structure of Art.* George Bazillier, New York, 1971.

Se puede afirmar, sin demasiadas dudas, que el peculiar desarrolo de las artes visuales en los últimos veinte años ha desestabilizado en forma significativa el concepto de arte que del Renacimiento heredó la sociedad occidental.

La marcha veloz de las vanguardias, ya una condición del arte contemporáneo, se agudiza a fin de la década de los cincuenta, con la aparición del llamado arte del ensamblado. A este movimiento, que incorporó ampliamente el desperdicio y la basura, se sucedió —sobre todo en Estados Unidos— la glorificación de los objetos de consumo popular —tales como la hamburguesa, la coca-cola, o la imagen repetida de Marilyn Monroe o Jackie Kennedy. Después el *gesto* se convirtió, mediante el *happening* y más tarde a través del arte conceptual, en el centro de gravedad del artista. Actualmente las últimas vanguardias claman por un abandono definitivo de los soportes formales señalados por la tradición, y exaltan la importancia de fundirse con los medios masivos de comunicación. De ello un buen ejemplo es el video.

El *arte*, como ha dicho Harold Rosenberg en uno de sus últimos libros: *La desdefinición del arte*, ya no conmueve mayormente al artista, ahora su interés se ha volcado sobre el *mundo*, de ahí el arte ecológico y otras experiencias que proponen cambios radicales.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1977.47.1090

La relativa facilidad con la que aceptamos toda esta sucesión de proposiciones como nuevas formas de arte, ha causado en algunos estudiosos de la teoría del arte, la inquietud por encontrar nuevamente algún instrumento con el cual acercarse a las artes plásticas y poder diferenciar las "auténticas" expresiones artísticas de las falsas.

Jack Burnham en su libro *The Structure of Art,* intenta construir una metodología que permita una actitud racional frente al arte en medio del panorama aparentemente caótico y arbitrario que estamos viviendo.

En forma inteligente y sugestiva, al autor presenta las premisas de un modelo riguroso que sirve no para explicar una moda o un momento en el acontecer del arte actual sino para que sea aplicable a cada obra independientemente de su ubicación en la historia. Ello implica la posibilidad de introducir un modo de acercarse al arte que contenga vilidez científica. Así Burnham, de hecho, ataca todas las teorías intuitivas del arte y los conceptos subyacentes de las estéticas románticas.

Los métodos convencionales utilizados para acercarse al fenómeno artístico, implícitos en la historia y la crítica de arte han conformado, según Burnham, una especie de gran conspiración para mantener la mixtificación en torno al artista y el proceso creativo. Por más acumulación de datos que los eruditos del arte presentan, lo máximo que pueden entregarnos es una descripción del fenómeno. La explicación de lo que es el arte, siempre escapará a quienes a través de un disfraz académico, en el fondo funcionan como cortesanos frente al arte y los artistas.

El autor se propone, concretamente, dotar de sentido a la inmensa variedad de maneras por las cuales el arte se expresa. Ello es posible a través de la localización de un denominador común subyacente en toda obra de arte, el cual no es afectado por el constante cambio de formas y contenidos. Este denominador común no es más ni menos que la existencia de una *estructura* altamente sofisticada, y generalmente oculta —presente, según el autor—, en la producción de todo artista logrado.

Para definir los componentes de la estructura del arte, Burnham parte de la antropología estructural de Levi-Strauss y el análisis semiológico, ambas corrientes derivadas de la linguística estructuralista. La tesis principal sustentada por estas formas de pensamiento consiste en anteponer a la noción histórica del arte la concepción del arte como estructura mítica, la cual funciona como un sistema de signos cambiantes sujetos al mismo proceso visible en cualquier forma de lenguaje.

Desde el punto de vista del estructuralismo, todos los modos míticos de comunicación son espejos de los valores y mitos de las sociedades que los utilizan, consecuentemente en el arte, el contenido y la técnica podrán ser alterados a la hora de "recontar un mito", mas la lógica subyacente del mito permanece igual.

Establecido su marco teórico de trabajo —en el cual incluye un capítulo inicial sumamente útil en el cual presenta las ideas fundamentales de cinco autores: Levi-Strauss, Saussure, Barthes, Chomsky y Piaget—, Burnham rescata las categorías que a él le van a servir como método de análisis estructural frente al arte.

DOI: http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1977.47.1090

Levi-Strauss provee a Barnham de un elemento fundamental, su utilización de la oposición entre lo natural y lo cultural como representación de la dicotomía fundamental mediatizada por el mito. Para el autor el arte logrado realiza la misma función mediatizadora que el mito. El arte es un caso de unión entre la magia y la religión, es un lenguaje que expresa el efecto de ambos a través de su propia lógica interna. Para Levi-Strauss la magia es la naturalización de las acciones humanas que el autor interpreta como la "naturalización de lo cultural". La religión es "la humanización de las leyes naturales", que Burnham traduce como la culturización de lo natural. El arte integra ambos efectos lo más equilibradamente posible.

Al someter al análisis estructural una cierta cantidad de obras de arte, desde Turner hasta el arte conceptual, el autor pretende demostrar cómo y en qué forma hay una integración de ambos factores: "Mientras todos los signos se dividen en términos naturales y culturales, los términos culturales culturalizan a sus contrapartes naturales y los términos naturales naturalizan lo cultural. Cuando alguno de estos dos procesos no ocurren, el arte podrá ser culturalizado o naturalizado en el plano ideológico, o su estructura permanecerá ambigua; o quizás no funcione para nada como arte" (p. 50).

El corazón del libro lo constituyen alrededor de cien hojas dedicadas a aplicar en forma de esquema los conceptos arriba expresados. Sin embargo, es el capítulo dedicado a Marcel Duchamp el que se convierte en el gran centro de interés del libro; a través de un cuidadoso análisis de los textos escritos de Duchamp. Burnham revela los misterios de los *ready made* pero, sobre todo, El Gran Vidrio cobra nuevas significaciones como el gran manifiesto del destino de la pintura contemporánea.

El libro de Burnham es altamente sugestivo, ataca en forma directa y honesta las posibilidades del estructuralismo como constitutivo de una estética con orientación científica. Sin embargo, despierta la sospecha de querer convertirse en una nueva estética normativa, cuestión que por un lado pareciera imprescindible si se quiere rescatar el arte como actividad específica y susceptible de definición.

A tal postura habría que advertir que entra en conflicto con el carácter fundamental del arte contemporáneo; su enorme energía indica la intención de rebasar el solo ser una actividad altamente culta para asumir una función totalizadora.

R. E.