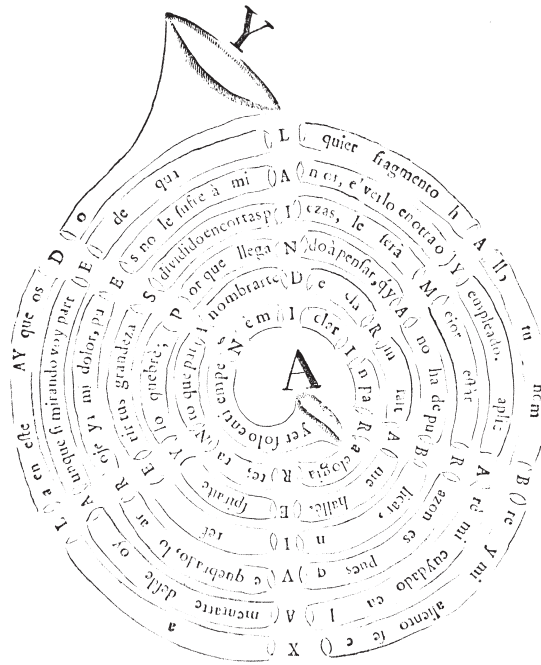


ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS



NÚMERO III OTOÑO DE 2017 MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas
volumen XXXIX, número III, otoño de 2017

Consejo editorial

Oswaldo Chinchilla, Universidad de Yale-Departamento de Antropología;
Danna Levín Rojo, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco;
Catherine Rose Ettinger Mc Enulty, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo;
Christopher Johnson, The Warburg Institute; José de Santiago Silva, Facultad de Artes
y Diseño, UNAM; Nuria Salazar Simarro, Coordinación Nacional de Monumentos
Históricos-Instituto Nacional de Antropología e Historia;
David M.J. Wood, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Consejo Consultivo

Antonio Bonet Correa, Universidad Complutense de Madrid;
Serge Guilbaut, University of California; Carol H. Krinsky, New York University;
Helga von Kügelgen, Carl Justi Vereinigung; Alfredo López Austin, Instituto de
Investigaciones Antropológicas, UNAM; Carlos Navarrete, Instituto de Investigaciones
Antropológicas, UNAM; Antonio Rubial García, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM;
Mauricio Tenorio, University of Chicago; Gerhard Wolf, Kunsthistorisches Institut, Florencia.

Coordinación

Linda Báez
Emilie Carreón

Edición técnica

Karla Richterich, Jaime Soler

Corrección de estilo y lectura de pruebas

Gilda Castillo

Correspondencia

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Circuito Maestro Mario de la Cueva,
Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México
anliie@unam.mx/www.analesiie.unam.mx
(52-55) 56227250 ext. 85025

Portada: Laberinto para las exequias de María Bárbara de Braganza, 1758, tomado de Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez Moya, Pablo González Tornel y Juan Chiva Beltrán, *La fiesta barroca*, vol. 2, *Los virreinos americanos (1560-1808): triunfos barrocos* (Las Palmas: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2010), 378.

Revista indexada en arthist.net; CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades); Dialnet; ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences); Google Scholar; Google; HAPI (Hispanic American Periodicals Index); Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); MIAR (Information Matrix for the Analysis of Journals); Redalyc (Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal); ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resources); Scielo (Scientific Electronic Library Online); Scielo Citation Index-WoS; Scopus; The Keepers Registry; Ulrich's.

D.R. © *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria. Certificado de reserva de derechos al uso exclusivo del título, Instituto Nacional del Derecho de Autor, Secretaría de Educación Pública, número 04-2003-041612541500-102, expedido el 16 de abril de 2003. Certificados de licitud de título y de contenido, Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, Secretaría de Gobernación, números 6636 y 6936, respectivamente, expedidos el 7 de mayo de 1993. Editora responsable: Linda Báez Rubí. Apoyo jurídico: Lourdes Padilla. Asistente editorial: Karla Richterich. Diseño: Armando Hatzacorsian. Diagramación: Fabiola Wong. Tipografía: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V. Impresión: Offset Rebosán, S.A. de C.V. Av. Acueducto 115, Col. Huipulco, Tlalpan. Tiro: 500 ejemplares más separatas. Costo de la revista: 200 pesos. Suscripciones y ventas de números anteriores: área comercial, 56227250 ext. 85026, libroest@unam.mx.

Todas las opiniones vertidas en los trabajos aquí publicados son de exclusiva responsabilidad de los autores; no necesariamente reflejan ni comprometen las opiniones del Consejo editorial de la revista o, por extensión, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Sumario

LAS EDITORAS

Presentación 5

Artículos

CARLOS A. MOLINA P.

Francisco Toledo, sus inicios 11

BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

Bernhard Heisig y el “ajuste de cuentas” con el pasado nacionalsocialista 41

DANIEL MONTERO FAYAD

La pintura como exceso. Algunas consideraciones sobre la pintura mexicana desde la década de los ochenta hasta el presente 91

SONIA I. OCAÑA RUIZ

De Asia a la Nueva España vía Europa: lacas asiáticas y achinadas en el siglo XVIII 131

TATIANA VALDEZ BUBNOVA

Imaginería, ritualidad y poder en la plástica teotihuacana: una nueva aproximación a los conjuntos icónicos 187

Obras, documentos

JORGE LOPERA GÓMEZ Y JUAN GONZALO BETANCUR BETANCUR

Cosmovisión nupya e imagen poscolonial en el arte colombiano: una mirada a la obra de Abel Rodríguez 245

Reseñas

La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía, Joan Fontcuberta,
por PAULA VELASCO PADIAL 279

Carta a la revista 289

Normas para la presentación de originales 293

Submission Guidelines for Authors 301

Presentación

El sueño piensa en imágenes [...] Es una pantalla, pero una pantalla que ahí queda, pues no ha habido manera de registrar eso [...] Porque la característica principal de los sueños es que son extraordinariamente movibles.

TERESA DEL CONDE¹

Las imágenes extraordinariamente movibles se desplazan, ponen en movimiento y transforman en terrenos de visualidad proyectados sobre blancas pantallas de papel donde se revelan contextos socioculturales, políticos y artísticos. Evocan *sueños, memorias y asociaciones. Diálogos simulados* que nos revelan los diversos medios y remembranzas que conducen este número de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.

Las manifestaciones características de los procesos de las imágenes requieren de un soporte ligero, dúctil y flexible que, como los sueños, transmita procesos de creatividad asociativa; condición que permitirá explorar mejor los medios y modos que le dan forma y sentido a la expresión artística. El número III de la temporada de otoño 2017 de nuestra revista inicia con la sección de “Artículos” al abordar la expresión gráfica de Francisco Toledo, seguida de la obra cargada de memoria política de Bernhard Heisig. Continúa su trayecto por los míticos circuitos curatoriales donde se pone en marcha el discurso ideológico de la pintura mexicana del siglo xx, para conducirnos después hacia las rutas por donde transitaron la representación del lujo y la riqueza material. Este caudal

1. Elia Espinosa, “Diálogo con Teresa del Conde a partir de *Arte y Pique*”, *Imágenes*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, en www.esteticas.unam.mx/dialogo_con_teresa_del_conde

confluye en la argumentación que escapa a una jerarquización del corpus de imágenes de Teotihuacan, a favor de una narrativa plástica asociativa de sus formas que son extraordinariamente movibles.

En la sección “Obras, documentos” la obra de Abel Rodríguez refleja el enramado onírico mitológico de los nonuya de la zona amazónica, a la vez que las memorias suscitan imágenes que cubren el vacío de una pantalla, una narrativa en torno a Teresa del Conde para recordarnos la voz crítica de su presencia por medio de un “laberinto excéntrico”. A su vez, la sección “Reseñas” cierra este número al confrontarnos con los desplazamientos de la construcción de una visualidad, misma que se revela en la postfotografía.

Los silencios productivos de la obra de Toledo en el manejo del buril metálico, como plantea Carlos A. Molina P. en “Francisco Toledo, sus inicios”, arroja luz sobre el modo en que el artista reflexiona en torno a la fascinación que le produce trabajar con las diversas técnicas y medios; un interés no tanto despertado a partir de las coordenadas geográficas donde se sitúa su origen, sino a raíz de encuentros realizados en sus estancias en el extranjero en el periodo que abarca de 1953 a 1963. El texto de Molina corre en su escritura a lo largo de una pantalla en la cual pulsan “el origen”, “la metrópolis”, “el buen salvaje”, lo “moderno”, el “artista”, la “gráfica”, las “obras”, el “espacio”, “el mundo del arte”, la “geopolítica”, “Tamayo”, la “autoría” y su “epílogo”, unidades de sentido que permiten reconstruir una nueva mirada sobre *las ideas estéticas y la psique* que giran en torno a la forja del mito del origen en Toledo. Una comprensión de la expresión gráfica del artista se despliega, más allá de las coordenadas historiables bajo las que se le ha divisado: las imágenes visibles en los materiales se refieren a sí mismas, y presentan así más un registro de la *vida de las formas* que de una narración, pues *devienen formas en tránsito* que finalmente quedan presas por instantes en el papel.

El texto “Bernhard Heisig y el ‘ajuste de cuentas’ con el pasado nacionalsocialista”, de Blanca Gutiérrez Galindo, presenta la memoria como una materialidad en la cual se imprimen vivencias, huellas difíciles de borrar de la historia propia, pero que se hacen visibles en el trazo de las líneas de los dibujos y la obra gráfica del artista alemán. Como si fuese una lectura de propósitos terapéuticos, su obra pone a la luz *ese otro aspecto que surge cuando se consigue la mimesis* al no sólo representar algo, sino reconfigurarlo bajo una red de asociaciones del subconsciente donde se ajustan cuentas con el pasado. Mientras los *diálogos simulados* del discurso político tratan de velar, el rechazo de la culpa adquiere voz y la negación de acontecimientos históricos toma cuerpo en formas, tra-

zos, colores y composiciones. Las necesidades del proceso de integración de las nuevas democracias occidentales forjan una historia que se apetece como deseable, pero que en el fondo no puede más que dar cuenta de los horrores de una pesadilla histórica y colectiva.

Daniel Montero Fayad en “La pintura como exceso. Algunas consideraciones sobre la pintura mexicana desde la década de los ochenta hasta el presente”, nos guía por el mundo de las exposiciones y nos enfrenta a la manera de presentar las piezas en un circuito curatorial donde se reflejan las motivaciones ideológico-políticas bajo las que actúan finalmente las obras artísticas. *Sin dejar de lado la intervención de los factores de lo imaginario y lo fantástico*, el autor presenta las construcciones de una identidad latinoamericana permeada por el “mito” y la “magia”; misma que se entrelaza con una unificación territorial que somete las *voces de artistas* hasta acallar la tensión pulsante presente entre figuración y abstraccionismo. Montero nos conduce a través de los marcos referenciales de las prácticas curatoriales, a la vez que nos confronta con la problemática de los artistas en su relación con el territorio al interior del cual emerge su obra. Al hacernos conscientes de ello, *ya no se explora de la misma manera, sino subvirtiendo lo que hay antes*.

“De Asia a la Nueva España vía Europa: lacas asiáticas y achinadas en el siglo XVIII”, de Sonia I. Ocaña Ruiz, permite seguir la compleja red de circulación de productos asiáticos en los territorios ocupados por España durante la época de los virreinos americanos. Los derroteros comerciales que traza sobre el papel conforman un circuito dentro del cual la Nueva España se yergue como centro de la ruta española del Pacífico desde donde se distribuían bienes a ciudades de otros continentes. Los bienes en tránsito le ofrecen al lector *Una visita guiada* hacia el develamiento no sólo de su ruta historiográfica, sino también del amplio espectro desde el que se consideraban los valiosos productos de maque achinado, como baúles, cajas, bateas y escribanías; así como también de gran formato: roperos, escritorios y biombos. En ello, la autora nos deja ver que la idea del lujo asiático fue capaz de convivir con la de la intimidad como lo testimonian los biombos de cama, de laca china o achinados. Esto, finalmente nos muestra que la relación artística con Asia estuvo en constante redefinición y que los procesos no son unánimes: más allá aún se redefinen y desempeñan un papel que nunca acaba de agotarse.

El estudio dedicado a la clasificación temática de muestras de la plástica de Teotihuacan, en las cuales la interacción entre figuras se basa en un iconismo culturalmente determinado, conforma el texto de Tatiana Valdez Bubnova,

“Imaginería, ritualidad y poder en la plástica teotihuacana: una nueva aproximación a los conjuntos icónicos”. Éste permite situar el tema como un constituyente de la retórica de las imágenes teotihuacanas a la vez que formula las categorías temáticas y sus variables, en tanto localiza sus correlatos formales y determina sus funciones sociales, detecta *características que resultan ser comunes*, tanto en la cerámica como en la piedra, y el examen extensivo de las relaciones entre figuras y formas en la plástica de la urbe y algunos aspectos contextuales permiten reconocer las clases compositivas plasmadas en una narrativa mítico-ritual y cívica al situar los ejes organizativos de la narrativa visual teotihuacana que constituyeron los discursos cívicos y mítico-rituales.

El texto “Cosmovisión nonuya e imagen poscolonial en el arte colombiano: una mirada a la obra de Abel Rodríguez” conforma la sección “Obras, documentos”. En él Jorge Lopera Gómez y Juan Gonzalo Betancur Betancur se aventuran a dilucidar el hilo que entreteje la narración con el mito y el dibujo con la pintura que caracteriza la obra plástica de Abel Rodríguez. Mediante el análisis de su obra y ejercicio creativo en diálogo con la mitología, la tradición y la naturaleza de una región que abarca el territorio amazónico del pueblo nonuya, el autor nos introduce a la recreación de los ecosistemas sociales que se hacen presentes en el discurso visual del pintor. Si *pensar con imágenes en la vigilia* pone en cuestionamiento la narrativa de la lógica racional capitalista a favor de la “voz del subalterno”, al rescatar la ejecución del pensamiento de los relatos indígenas, la obra de Rodríguez logra documentar el conocimiento tradicional de la comunidad nonuya, y a la vez descubre las transformaciones mediales a las que se somete cuando circula en los canales del arte contemporáneo. Con ello abre una posibilidad nueva de construir una narrativa propia poscolonial de la gente involucrada con el arte.

Con el propósito de *plasmear en formas las cosas*, en la sección de “Reseñas”, Paula Velasco Padial reflexiona en torno a aquellas imágenes fotográficas que emergen en coordenadas espacio-temporales y dan lugar a espacios híbridos en “Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes notas sobre la postfotografía*”. El análisis reflexivo de Velasco Padial presenta los desplazamientos de la construcción de una visualidad fotográfica que rebasa sus propios procedimientos mediáticos para sucumbir en una metafísica visual en la que el sujeto y el objeto, la realidad y el acontecimiento acaban por confundirse.

Iniciamos esta presentación con un epígrafe que evoca a Teresa del Conde, de manera sensible recordamos la voz crítica de nuestra colega. En su *viaje a la montaña*, acompañada por Ernst Gombrich, ella nos dejó una herencia visual

forjada de incalculable valor para recordarnos que en nuestro oficio “nunca hay que tomarse a sí mismo demasiado en serio... aunque hay que tomar en serio el propio trabajo y el de los otros”.

Briardale Gardens, Hampstead, Londres
Las editoras
julio, 2017

Francisco Toledo, sus inicios

Francisco Toledo, Beginnings

Artículo recibido el 6 de abril de 2016; devuelto para revisión el 17 de agosto de 2016; aceptado el 16 de mayo de 2017, <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2017.111.2610>

Carlos A. Molina P. Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, México.
mopc740723@yahoo.com

Líneas de investigación Cultura visual en el siglo xx-historia y museos.

Lines of research 20th Century Visual Culture-Museums and History.

Publicaciones más relevantes “Fernando Gamboa y su particular versión de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXVII, núm. 87 (otoño 2005), <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2005.87.2194>; *La Colección Andrés Blaisten de México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Turner/El Equilibrista, 2006), www.museoblaisten.com; Diana C. Du Pont, ed., *Tamayo: A Modern Icon Reinterpreted*, catálogo de la exposición (Santa Barbara Museum of Art/Turner Libros, 2007); “Arquitectura, arte y coleccionismo en México”, *Arquitectónica* (primavera, 2012).

Resumen En este artículo se observa el desarrollo de la obra de Francisco Toledo entre 1953 y 1963, rastreando aprendizajes e influencias entre Oaxaca y París. Se proponen de este modo 12 apuntes temáticos para abrir una conversación sobre los inicios de su obra gráfica.

Palabras clave Francisco Toledo; gráfica; Rufino Tamayo; París; Oaxaca.

Abstract The article addresses the development of Francisco Toledo's work between 1953 and 1963, tracing his artistic influences and training between Oaxaca and Paris. A dozen thematic sketches are suggested with the aim of generating discussion regarding the beginning of Toledo's graphic art.

Keywords Francisco Toledo; graphic; Rufino Tamayo; Paris; Oaxaca.

CARLOS A. MOLINA P.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-CUAJIMALPA, MÉXICO

Francisco Toledo, sus inicios

Existen dos vías fundamentales para rastrear un mito de origen en la obra de Francisco Toledo. La primera recoge indicios de su biografía, a mitad del camino entre lo que el artista admite y lo que de él se deriva a partir de diversa documentación y conversaciones con quienes lo han conocido. La otra surge del análisis de sus imágenes, certidumbres y estaciones para así establecer una cronología de desarrollos e influencias. Debido a que no existe un exhaustivo y necesario catálogo razonado como punto de partida para realizar un estudio propiamente iconográfico, el objetivo de este artículo es señalar rasgos claros en la técnica y proponer un debate desde una muestra limitada de cuadros.¹ Las coordenadas espacio-temporales que me ocupan se ubican alrededor de 1953 y 1963, es decir, entre su partida de Oaxaca —para encontrar su vocación artística—, el aprendizaje en un ámbito gremial en París y el diálogo con Rufino Tamayo. Para esta última etapa es necesario esclarecer en ambos pintores el entendimiento de una premisa esencialista que los reputa como intrínsecamente oaxaqueños y que parecen compartir. Se apuesta aquí por un tejido que imbrica lo particular y anecdótico en Toledo, con una serie

1. Las obras de las que parto son: *Sin título*, 1960, 50.8 × 45.1 cm, técnica mixta, Davidson Galleries, Seattle, Washington, EUA; *Chapulín tocando el arpa*, 1959, acuarela y collage sobre papel, 64.5 × 49.5 cm, Blanton Museum of Art-Austin, Texas, EUA; *Orgía*, 1963, acuarela sobre papel, 48 × 66 cm, Blomqvist Kunsthandel AS, Oslo, Noruega. En 2013, Fomento Cultural Banamex inició un proyecto museográfico y editorial para el que reunió una vasta muestra de obra de Francisco Toledo (Juan Rafael Coronel Rivera, Alberto Blanco, David Huerta y Gonzalo Vélez, *Francisco Toledo. Obra 1957-1990*, 2 t. (México: Fomento Cultural Banamex, 2016). Este artículo debe mucho a conversaciones que en el marco de aquellas investigaciones tuvimos Cándida Fernández, Juan Coronel Rivera, Renato González Mello y yo.

de apuntes generales sobre la gráfica hacia 1960, la geopolítica del arte y la elucubración de influencias y ascendientes que los cuadros anuncian.

El origen

En la década de los años cincuenta había una manera de hacer y conocer la pintura en nuestro país, favorecida por los más exitosos artistas y adoptada como oficial por el Estado. Esa forma de representación colapsaba en un solo referente al proletariado (fundamentalmente campesino y protagonista de la guerra civil, pero también al industrial y habitante de la urbe actual), a la trama discursiva del nacionalismo revolucionario (justificación ideológica única del poder y marco conceptual ciudadano para entender el país que se construía tras el conflicto de 1910) y a un elemento indígena rural (especie de arcadia bucólica mexicana y admiración del indio como ubicación primordial y conjunto mayoritario de la población). Esta suerte de “realismo socialista” en una advocación mexicana, es obra fundamental del muralismo y del Taller de Gráfica Popular (TGP).² Ésos son los colectivos de artistas que funcionan como discurso oficial del arte y su contrapunto. El núm. 18 de *Artes de México* celebraba en 1957 los veinte años del Taller de Gráfica Popular.³ Ello prueba la importancia que la gráfica tenía para el mundo del arte en México en aquel entonces, aunque parezca desde la promoción oficial que propugna a los Tres Grandes (David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco), que se tratara de un género menor.

En ese colectivo de grabadores, muy activo pero poco agraciado desde los encargos del gobierno, se vivía de ventas al detalle para el turismo cultural norteamericano y de pedidos propagandísticos para el sindicato ferrocarrilero o el

2. James Oles, al discutir la *Madre proletaria*, de David A. Siqueiros (1931), y la *Molendera*, de Diego Rivera (1924), califica ambos ejercicios de “pintura realista de contenido social [...] artes triunfalistas de origen soviético”, en Olivier Debrouse y James Oles, *Retrato de una década 1930-1940: David Alfaro Siqueiros*, catálogo de la exposición (México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Museo Nacional de Arte, 1996), 121-136. Véase también Leonor Morales García, “El Taller de Gráfica Popular y su vinculación con el realismo socialista”, en *Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte. Arte y coerción* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992), 205-220.

3. Según Leonor Morales García (en *Arturo García Bustos y el realismo* [México: Universidad Iberoamericana, 1992]) este número de la revista *Artes de México* estuvo dedicado a Arturo García Bustos.

de electricistas.⁴ Allí, un militante del Partido Comunista Mexicano y miembro del rgp a partir de 1947, Arturo García Bustos, formaría parte de ese pequeño grupo de artistas alumnos de Frida Kahlo en La Esmeralda, durante la dirección de Antonio Ruiz, *El Corcito*, conocidos también como *Los Fridos* (junto a Guillermo Monroy, Fanny Rabel y Arturo Estrada). García Bustos había regresado en 1954 de la aventura en Guatemala con el régimen de Jacobo Árbenz y a donde había llegado con la promoción de Luis Cardoza y Aragón.⁵ Debió ser el primer docente que puso a Francisco Toledo en contacto con el hacer y el pensar del arte, cuando fuera su maestro de grabado en linóleo durante la Secundaria en el otoño de 1952 y a quien García Bustos y su esposa, Rina Lazo, luego encontrarían de nuevo en la Escuela de Bellas Artes en la primavera de 1955.⁶ El contacto con Toledo debió darse otra vez en la Biblioteca de la Universidad de Oaxaca, en el marco de la exposición “Testimonio de Guatemala” (del 19 al 31 de diciembre de 1954) y cuyo catálogo redactó Cardoza y Aragón.⁷ En aquellas clases el matrimonio de profesores tenía asumido, como compromiso ético número uno, despertar la conciencia social de sus discípulos.⁸

Han sido referencias frecuentes como principio para unos apuntes biográficos de Toledo publicados aquí y allá, la raigambre indígena, la pérdida del padre, el universo oaxaqueño y sucesivos trasterramientos.⁹ Pero lo cierto es que ninguno de estos temas aparece como constante en su obra, no al menos en los años que comprenden estas páginas. Estamos frente a un mito ausente. Aun-

4. Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular 1937-1977* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992), 34-47.

5. Luis Cardoza y Aragón, *Ojo/voz*, Biblioteca ERA (México: ERA, 1988), 105.

6. Jorge Alberto Manrique, “Toledo: el gusto por la vida”, en ed. Verónica Volkow, *Francisco Toledo* (México: Smurfit Cartón y Papel de México, 2002), 11-24.

7. Leonor Morales García, “Arturo García Bustos y el grabado comprometido”, tesis de maestría en Historia del Arte (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1988), 41-43.

8. Raquel Tibol, “¿Qué piensan los misioneros del INBA?: Rina Lazo y García Bustos en Oaxaca”, en “México en la Cultura”, suplemento de *Novedades*, núm. 104, 24 de marzo de 1957, 2-8.

9. Véase, por ejemplo: Blanca Gutiérrez Galindo, “Francisco Toledo: historia y naturaleza”, tesis de maestría en Artes Visuales (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1996), 178; Esther Morales Maita, “Francisco Toledo: mito y leyenda”, *Boletín Antropológico*, núm. 60 (enero-abril, 2004), 123-137; Dore Ashton, *Francisco Toledo* (Los Ángeles: Latin American Masters, 1991), 231; Luis Carlos Emerich y Carlos Monsiváis, *Francisco Toledo: obra gráfica para Arvil* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001, 167); s.p.; *Francisco Toledo: exposición retrospectiva, 1963-1979* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980), 72.

que los estudiosos recurran a aquellas circunstancias para explicarse al pintor, él mismo no las incluye en su pintura, le resultan irrelevantes. Ciertamente hubo un momento de su infancia en el que llegó a un Minatitlán que era manglar y selva, desconectado por completo del resto del mundo. Allí no había caminos, los animales y las personas parecían compartir el paisaje, andaban desnudas; Francisco las recuerda cantando por ninguna razón.¹⁰ Después de dejar esa primera infancia, cuando la figura del progenitor dejó de existir, Toledo comenzaría a cobrar conciencia propia en la ciudad de Oaxaca, un pueblo grande y con profundidad histórica suficiente como para ser escenario de etapas sucesivas y fundacionales de la historia nacional (la raíz prehispánica, el legado colonial y el logro de la soberanía). Cuando adolescente emigra a la capital del país y de ahí, del Distrito Federal, hace vocacional peregrinaje a la capital de la Antigüedad: Roma.

Con la mayoría de edad llegaría finalmente a París, sede de la modernidad y su arte. Pero no existen ni en su obra ni en el relato de sí mismo, instantes de pasmo, hallazgo ni mención más allá de lo incidental que sugiera un tropo metropolitano. En ninguna parte Toledo cuenta la revelación del “Gran Arte” al novicio. Ése sería el relato esperado que imbrica al individuo con su circunstancia, pero no. No pueden leerse en su obra glosas ni homenajes a la historia del arte que sin duda vio en Europa. Esas urbes, como alusión e insoslayable referente, no están en su obra.

La metrópolis

El cuento donde un sujeto intrascendente supera toda adversidad imponiéndose a su propio destino, a la dinámica y peligros de la capital, el heroísmo del recién llegado a la ciudad, es una tradición que puede remontarse al *Oliver Twist* (1837-1839) de Charles Dickens y en México tiene su más clara personi-

10. Entrevistas con Francisco Toledo; Jan Martins Ahrens en “Quise ser un ilustrador de mitos”, en “Miradas latinas”, “El País Semanal”, suplemento de *El País*, 26 de agosto de 2015, consultado el 1 de febrero de 2016, en http://elpais.com/elpais/2015/08/14/eps/1439563519_063619.html; David Martín del Campo, “Las sandalias del pintor”, Lourdes Zambrano, entrevista, *El Diario de Palenque*, 3 de septiembre de 2014, consultado el 10 de septiembre de 2015, en <http://www.diariodepalenque.com.mx/2014/09/las-sandalias-del-pintor/>.

ficación en el advenimiento historiográfico de Benito Juárez.¹¹ Otros exponentes de cierta fascinación con el trajín citadino y su magnitud, el edificio y la verticalidad, son los vanguardistas del estridentismo (1921-1927).¹² A Rufino Tamayo sí le pasó ese trance con la gran ciudad, lo mismo pintando los tranvías en Indianilla y los aviones de Balbuena, que de visita en Nueva York con Carlos Chávez hacia 1927.¹³ Pablo Picasso, Georges Braque y Diego Rivera hicieron de tal descripción de lo citadino, manifiesto estético. Cito a estos artistas porque sin duda eran conocidos por Toledo. El apunte sirve para insistir en que ni desde la influencia de otros ni desde la vivencia propia Toledo se fascina con el carácter cosmopolita. No vemos en sus cuadros mapas, siluetas, croquis, sonidos, olores, movimiento; ninguna de las cualidades sociales o psicológicas del encuentro con la gran ciudad.¹⁴ Toledo parece estar ensimismado siempre, concentrado en un repertorio que tiene claro esté donde esté. Su obra, entonces, no refleja del plano hacia afuera, más bien explora qué hay en la superficie y para adentro. Él no está ocupado con un ejercicio imitativo, no es mimesis lo suyo.¹⁵ Cada cosa allí representada es un símil (la figura retórica que traza semejanzas) para esa escena, indefinido proceso mágico que hay en la naturaleza y el acercamiento a su comprensión por parte de los hombres. Rara vez hay en esta primera etapa de Toledo una historia narrada en sus cuadros. Aquella fue una época en la que le importaba más lo material en el sentido último de la palabra. Ese significado procede de *mater* y comparte significantes con lo originario, lo natural, el color de los animales, la textura de lo vege-

11. Al respecto véase: Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), 39-55.

12. Hay incontables referencias en Manuel Maples Arce, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, entre otros, a Estridentópolis, las máquinas, las explosiones obreriles. Véase sus manifiestos y Elissa J. Rashkin, *The Stridentism Movement in Mexico: the Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s* (Plymouth: Lexington Books, 2009).

13. Yael Bitrán Goren, *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, Ríos y Raíces (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002), 19-28.

14. Nelson Goodman, "On Capturing Cities", *Journal of Aesthetic Education* 25, núm. 1 (primavera, 1991): 5-9.

15. Empleo el término en su entendimiento más básico, aquello que Benjamin calificara de "la facultad del hombre para producir similitudes", en Walter Benjamin, "On the Mimetic Faculty", en *Reflections* (Nueva York: Schocken Books, 1986 [1933]), 137; para una introducción al debate gremial que el término implica recomiendo la entrada *mimesis* del glosario de términos teóricos para estudios mediáticos de la Universidad de Chicago, escrito por Michelle Puetz, 2002, consultado el 12 de diciembre de 2015, en <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/mimesis.htm>

tal, las sensaciones más primarias. Lo expresivo allí es para los sentidos y no para el intelecto; Eduardo Subirats la ha llamado “experiencia numinosa” en la pintura de Toledo.¹⁶

En la Ciudad de México de 1957 en la que ocurre un importante movimiento telúrico, hecho extraordinario que tampoco pinta ni menciona, Toledo es un estudiante juchiteco que ronda las escuelas de formación artística en busca de oportunidad o vocación. Las inscripciones para la Academia de San Carlos y La Esmeralda habían pasado y ésa parece ser la única circunstancia que explique su ingreso a la Escuela de Diseño y Artesanías del INBA.¹⁷ La *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964* reporta que esa escuela no era menor, tenía tantos como 39 maestros y una población de 836 alumnos.¹⁸ Guillermo Silva Santamaría, el maestro de Toledo en Oaxaca entre 1953 y 1955, era un surrealista colombiano, cuya técnica peculiarísima lograba tridimensionalidad en las placas yuxtaponiendo tintas y etapas de impresión. En 1959, justo al salir Toledo hacia Europa, Silva Santamaría era el encargado del Taller de Grabado en Metal del Centro Superior de Artes Aplicadas. En el ámbito institucional, Carlos Alvarado Lang era el jefe del Taller de Calcografía y Grabado.¹⁹

En 1949 José Chávez Morado había comenzado a operar el Taller de Integración Plástica, auspiciado por la Secretaría de Educación Pública y donde, más allá de la pretensión programática que intentaba hacer arte público en la forma de esculturas monumentales y murales, se experimentaba día a día una forma inusitada de trabajar: no había allí jerarquías, ni sistemas, se trataba de una labor horizontal muy a la usanza de un taller.²⁰ Sin juzgar aquí los alcances o éxitos de la “integración plástica” y su consecución en Ciudad Universitaria, lo que resulta relevante para la figura de Toledo es el ambiente de colectividad que momentáneamente observaría aquel adolescente oaxaqueño,

16. Eduardo Subirats, “La resistencia estética”, *Arquitextos* 5, núm. 123, año 11, 8 de agosto de 2010, ed. Guerra, Brasil, consultado el 15 de junio de 2014, en www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.123/3503

17. Sonia Ávila, “Escuela de Diseño y Artesanías busca su consolidación [entrevista a su directora, Berenice Miranda]”, “Expresiones es Cultura”, suplemento de *Excelsior*, 6 de agosto de 2011, año XCVI, t. II, núm. 34140, 7-8.

18. *Memoria de Labores del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964* (México: Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964), 22.

19. *Memoria de Labores del Instituto Nacional de Bellas Artes*, organigrama, anexo en la segunda de forros.

20. José de Santiago, *José Chávez Morado. Vida, obra y circunstancias* (Guanajuato: La Rana, 2001), 397.

que conocía solamente rudimentos de grabado y del que hallaría continuidad una vez en París. De esa misma manera, transversal e igualitaria, funcionaron el Movimiento de Integración Plástica y el Taller de Artesanos.²¹ En ambas instancias colaboraron los primeros maestros de Toledo en la Ciudad de México: Raúl Cacho y José Chávez Morado. Cacho había trabajado en 1940 con Hannes Meyer, el emigrado de la Bauhaus, de allí la convicción sobre el esquema grupal y llano en la enseñanza artística.²² En el Centro Superior de Artes Aplicadas se seguía un Taller de Grabado y Estampa al que acudió Toledo. Entre los profesores figuraban Carlos Alvarado Lang para Grabado en Hueco, Arturo García Bustos impartía Estampa a la Manera China, José Chávez Morado y Leopoldo Méndez se turnaban Grabado en Relieve, Fernando Leal daba Historia del Arte y Rina Lazo dirigía una materia llamada Dibujo Aplicado.²³

El buen salvaje

Algunos apuntes, rescatados de aquí y allá, en su relato autobiográfico parecen contestar con algún dejo de ironía o aceptación sardónica las historias tejidas en torno suyo. Por ejemplo, cuando platica a cámara la historia de “El Rojo”, el mico protagonista del relato kafkiano, invención a dúo y que compone junto a su hija Laureana, dice: “en la historia del mono que aprendió... ése soy yo”.²⁴ El mito del “buen salvaje” es un tropo constantemente empleado en el siglo XIX para exponer el mutuo hallazgo que un occidental y la otredad cultural hacen, uno del otro. Allí la narrativa colonialista intenta apropiarse del no-europeo así “descubierto” y consecuentemente aquel nativo de los nuevos territorios hará un juego de adopciones y resistencias al enfrentarse con el relato hegemónico que intenta una doble operación de comprensión y some-

21. Louise Noelle, “La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia”, en Lucero Enríquez, ed., *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte (In)disciplinas. Estética e historia del arte en el cruce de los discursos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999), 537-551.

22. Pablo Lazo, “Dislocating Modernity: Two Projects by Hannes Meyer in Mexico”, en *AA Files*, núm. 47 (verano, 2002) (Londres: Architectural Association School of Architecture): 57-63.

23. *Memoria de Labores del Instituto Nacional de Bellas Artes 1954-1958*, 26.

24. Albino Gómez Álvarez, dirección y producción, *El informe Toledo* (México: Canana/Lo Otro Producciones, 2009, film-animación; 82 min). A partir del relato breve de Franz Kafka, *Un informe para una academia*, 1917; el parlamento específico aquí referido se encuentra entre el minuto 9’13” y el 9’16”.

timiento. La fe decimonónica en el evolucionismo y la historia universal explican desde esta premisa la llegada del “salvaje” a una circunstancia “civilizada” y los modos en que se adecua o conforma a esa nueva vida.²⁵ Para la narrativa del *bon sauvage* es igualmente relevante la epopeya del traslado, es decir, la lejanía y dificultad con que se alcanza la civilización partiendo desde la selva y cuya anécdota es fundamental en la conformación del biografiado. Justamente cuando Francisco Toledo viajó a París cambiaron la aeronave, la duración, las escalas y la experiencia de un vuelo trasatlántico.²⁶ Pero tampoco le interesa, no hay en Toledo representación del viaje ni del destino o las paradas. Es el hacer de su pintura lo que le importa.

Teresa del Conde recoge un antecedente rara vez mencionado para ubicar el principio de Toledo como artista, la exposición entre diciembre de 1958 y enero de 1959 titulada “Nuevos exponentes de la pintura mexicana” que se celebró en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM. Allí se ofreció al público obra de Juan Soriano, Manuel Felguérez, Enrique Echeverría, Vicente Rojo, Benito Messeguer y Toledo mismo.²⁷ La crónica de la exposición aparecida en la *Revista de la Universidad* advierte que Toledo: “dibuja con la genialidad y las limitaciones de un niño”, para explicar cierto primitivismo hallado en su obra.²⁸ Se advierte además que quienes más llaman la atención ahí son Toledo y Lilia Carrillo.

Una diferencia fundamental entre la obra de Francisco Toledo y la de Lilia Carrillo, a quienes se ha citado juntos como germen de cambio a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, radica en que la “abstracción geométrica” de la capital sigue un proceso cézanneano, mientras que en la figuración del oaxaqueño preside siempre el croquis lineal. Carrillo procede de una mancha de color que se volverá en el proceso de la obra, su bosquejo. Es decir, no halla diferencia entre la pintura final y su trazo formal primero. Sigue a aquel

25. Peter Fritzsche, “Specters of History: On Nostalgia, Exile and Modernity”, *The American Historical Review* 106, núm. 5 (diciembre, 2001): 1-40.

26. El tetramotor Super-Constellation que partía de la Ciudad de México hacía escala en Nueva York-LaGuardia, luego en Gander, en el extremo de Terranova, saltaba el Atlántico hasta Shannon en Irlanda y finalmente llegaba a París-Orly en casi 36 horas de vuelo efectivo. En el invierno de 1959, AirFrance comenzó a operar el primer jet Caravelle, que reducía el viaje a tres tramos de nueve horas cada uno duplicando el número de pasajeros.

27. Teresa del Conde, “Francisco Toledo como artista gráfico”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XV, núm. 60 (1989): 143-162.

28. Ventura Gómez Dávila, “Nuevos exponentes de la pintura mexicana”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 1 (septiembre, 1959): 21-22.

esbozo un contraste tonal y una serie de texturas que eliminan por completo todo rastro dibujístico. Allí Carrillo persigue dos influencias fundamentales, Manuel Felguérez por lo inmediato, Zao Wou-Ki como contraparte culturalmente remota.²⁹ Francisco Toledo raya el itinerario de su pintura y ese esqueleto no se abandona ni transforma nunca. Esos primeros trazos son certidumbre al principio, demostración al final de cada obra. Rufino Tamayo, interlocutor respetado de Toledo en París, apreciaba también la obra de Carrillo por aquel entonces y seguramente la incluye en sus pláticas. Carrillo asiste a la Académie de la Grande Chaumière en 1953 y está de vuelta en México cuando Toledo busca escuela hacia 1957. Son los años en los que ambos dialogan con Antonio Souza como galerista y amigo.³⁰

Moderno

Los diversos momentos constitutivos de cada cuadro en Toledo son la precisión de coordenadas con las que ubica su identidad compleja, el imbricado universal, social y comunitario inteligible en su obra. La personalidad asumida de Toledo como juchiteco, los rastros zapotecos en su pintura son un ejercicio de reflexión *a posteriori* (el artista se reconoce mestizo, aquella no fue su lengua nativa, nunca fue campesino y viajó a Europa en una misión conscientemente formativa), es elección y ficción del ser asumida frente a su propia trayectoria y los influjos culturales que corren por su obra.³¹ Ello en el contenido, en lo formal, en cambio, su búsqueda de valores plásticos dialoga con la modernidad occidental que vive hacia 1960. Refiere, por ejemplo, haber visto *cliché-verres* en París y años después discutir con Manuel Álvarez Bravo esa técnica, aquellos efectos de transparencia, textura y superposición de superfi-

29. Margarita Martínez Lámbarry, "Lilia Carrillo (1930-1974) —remembranza", *Discurso Visual*, núm. 1 (julio-septiembre, 2004) [Nueva Época], consultado el 16 de junio de 2014, en <http://discursovisual.net/dvweb01/remembranza/remmartinez.htm>.

30. Teresa del Conde, "La aparición de la Ruptura", en *Un siglo de arte mexicano: 1900-2000* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Landucci Editores, 1999), 1-20.

31. Ello se desprende de la conversación que tuviera con Renato González Mello y Cuauhtémoc Medina en el IAGO en 1994, véase "Entrevista exclusiva con Francisco Toledo", *Viceversa*, núm. 18 (noviembre, 1994): 6-14.

cies que permite la manipulación de la fotografía con vidrio como sustrato.³² En tales ejercicios no hay una idea previa, es experimentación pura, es mezcla de grabado dibujando sobre la superficie, pintura en su sentido más amplio y hallazgo con los químicos, la luz y su eventualidad en la fotografía.

En resumen, para la época hay un juego de incongruencias que sirve como dispositivo de explicación, en el cual la mexicanidad compartida por piezas precolombinas y los Rivera o los Siqueiros, en los montajes de Fernando Gamboa, existe en una ahistoricidad limitada, no obstante, por la ubicación de lo azteca y la mitad del siglo xx. La obra de Toledo se desarrolla en otro registro, en otra dimensión temporal, una que es eterna y más allá de coordenadas historizables, ésa que conecta la representación del hombre prehistórico con un carácter intemporal y propio de aquellas imágenes cuya naturaleza se reconoce como esencialmente artística. A ese mismo respecto Luis Cardoza y Aragón decía que no había “designios folklóricos” pese a un “no sé qué regusto indígena” cuando compara el sabor local y oaxaqueño de Toledo con la peculiaridad eterna que salta a la vista como “primitivismo gráfico” y su “originalidad raigal”.³³ Jorge Alberto Manrique se ha referido a esa misma característica como una invitación en la que “Nos invita a volver a instaurar un modo mítico de relación con las cosas”.³⁴ Se alude así a una supuesta elocuencia que distingue al buen-salvaje en la narrativa de Occidente, un regreso a cierta visión perdida y que convendría recuperar.³⁵ Dicha premisa ideológica y discursiva con la que se le ligará desde entonces es su condición de trasterrado. De piel oscura y aspecto desgarrado en un clima de polvorín político entre Francia y Argelia, Roberto Donís refiere que con frecuencia los detenían y los gendarmes asumían que eran árabes sin papeles.³⁶ Toledo no asume las coordenadas de mexicanidad usuales entre los connacionales en el extranjero, pero su personaje invita a la lectura del buen salvaje en lucha con el ser de la modernidad. Allí mismo reconoce estar aislado en Europa, sentirse aparte, tener nostalgia. Pero no lo refleja en su práctica pictórica. Esa identidad y raigambre, la del indio, que no es tema o preocupación para él, se vuelve relevante, sin embargo, para quienes empiezan a conocerlo.

32. Gina Mejía, “IAGO: un proyecto generoso”, en *El Imparcial. El mejor diario de Oaxaca*, “Suplemento Especial”, Oaxaca: noviembre, 2013, 5-7.

33. Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México* (México: ERA, 1974), 29-30.

34. Manrique, “Toledo: el gusto por la vida”, 13.

35. Edna C. Sorber, “The Noble Eloquent Savage”, *Ethnohistory* 19, núm. 3 (verano, 1972): 227-236.

36. Germaine Gómez Haro, “Roberto Donís: *in memoriam*”, en suplemento “LaJornada Semanal”, “Arte y Pensamiento”, sección de *La Jornada*, núm. 696, 6 de julio de 2008, 13.

Aunque muchos de los animales y algunas anécdotas provengan del imaginario zapoteca, ninguna de aquellas estampas pretende explicar ese ámbito mítico y se conforma con ser mera ilustración. La obra de Toledo entonces es un material etnográfico de frontera entre lo indígena milenario y la contemporaneidad de su autor. No está allí la formulación canónica con que Claude Lévi-Strauss distingue al mito de otros materiales recogidos por el antropólogo o el turista.³⁷ No se esclarecen desde la pintura ni la gráfica de Toledo estados del cuerpo ni sus procesos, no hay construcciones que den coherencia al edificio espacio-temporal de lo oaxaqueño ni se infiere clasificación social alguna, tampoco se simbolizan estructuras político-religiosas. Al no existir dicha teleología en el trabajo de Francisco Toledo tenemos que su obra simplemente vuelve objeto plástico lo que observa o le fue contado. Se sitúa entonces a un paso de la realidad referida; es oficio de artesano y su contemplación precisa distancia, allí sólo su autor asume como propio lo que mira, lo pinta y lo ofrece sin más.

Artista

La primera exposición de Toledo es aquella mítica en la calle de Berna en la Ciudad de México y su corresponsalía misteriosa en Dallas-Fort Worth. Toledo reconoce en Antonio Souza una influencia primordial, el galerista tenía una idea clara del mundo del arte que compartió con el oaxaqueño y que lo encaminó para dedicarse de lleno a dicha vocación y su mercado. En una entrevista con Elena Poniatowska, Toledo concede que Souza lo rebautice como “Francisco”, le da la dirección de Tamayo en el Quartier Latin y del diálogo con ambos personajes es cómo entiende qué es “posicionarse” como artista.³⁸ En esa etapa

37. Mark S. Mosko, “The Canonic Formula of Myth and Non-myth”, *American Ethnologist* 18, núm. 1 (febrero, 1991): 126-151.

38. Elena Poniatowska, “Francisco Toledo-II y última”, en *La Jornada*, domingo, 18 de julio de 2010, contraportada, año XXVI, núm. 9313, consultado el 2 de enero de 2014, www.jornada.unam.mx/2010/07/18/opinion/a04a1cul. Por otro lado, *positioning* es un anglicismo proveniente de la mercadotecnia y que supone imbricar la explotación de un nicho en el mercado [producto], ofertar allí como único un insumo o producto dado [promoción], desarrollar una marca y sostener estrategias de venta a largo plazo. En gran medida se parece a lo que Souza y Tamayo le explican a Toledo que debe hacer con su obra: distinguirla del resto de los mexicanos y la oferta galerística, hallar la manera de tejer las peculiaridades objetivas de cada cuadro con la

resuelve su correspondencia con híbridos de dibujo y carta. En una misiva para aquel galerista relata que habría que posponer para enero de 1962 la muestra, preocupado por su propia promoción pide direcciones de posibles marchantes en América y Europa y menciona ya haber conocido a André Pieyre de Mandiargues.³⁹ Notamos también en aquellas cartas de 1960-1962 el hallazgo de la escritura no como texto sino como ornato y composición, esas letras no configuran una oración solamente, concedido tienen el peso específico de cualquier otro rasgo en la composición. Mandiargues, por su parte escribió por primera vez sobre Toledo en “*Permanence du sacré*” en 1964,⁴⁰ a lo cual le seguirían exposiciones en Suiza, Alemania, Inglaterra y Noruega.

A Toledo le interesa a partir de entonces la gráfica en general, lo mismo la estampación que aquellas técnicas que de hecho horadan la matriz. En la gráfica transita del linóleo a la litografía y luego al grabado en hueco, ensaya aguafuertes y combinaciones de técnicas, de la xilografía va al aguafuerte, la mezzotinta se encuentra con la puntaseca. Comienza a volverse sagaz para adivinar los efectos del claroscuro, a adelantar cuándo el proceso de corrosión del ácido sobre la plancha daría como resultado un efecto más o menos intenso, descubre variedad de texturas y tonos con cada placa nueva, se torna estricto consigo mismo.

Gráfica

La historiografía de la gráfica contemporánea reconoce a William Stanley Hayter (1901-1988) como el último y gran innovador del medio impreso y la técnica grabadora.⁴¹ El rasgo distintivo de su obra está en la adaptación de la *écriture automatique* de André Masson, uno de los surrealistas con los que

subjetividad que se relaciona con él como personaje, proveer a sus marchantes de tanto como la plaza demande a la par que ventile en variedad de exposiciones sus creaciones.

39. Francisco Toledo, *Letter to Antonio Souza* (1960), acuarela y tinta sobre papel, 21.1 × 27.7 cm, David Rockefeller Latin American Fund, MoMA-Nueva York; Department of Drawings and Prints, núm. 82.1970.

40. Mircea Eliade y Carola Giedion-Welckler, eds., *XX^e Siècle. Permanence du sacré* (París: XX^e Siècle, 1964): 49.

41. Peter Black y Désirée Moorhead, *The Prints of Stanley William Hayter: A Complete Catalogue* (Mount Kisco, Nueva York: Moyer Bell, 1992); Carla Esposito, *Hayter et l'Atelier 17* (Milán: Electa, 1990).

Hayter tuvo cercanía en los años treinta y cuarenta.⁴² El británico podía dibujar libremente con un instrumento tan severo y difícil de manipular sobre superficies duras como el buril. Sus líneas se han comparado con el florilegio y la ligereza del *whiplash* en el *art nouveau*.⁴³ *Modernidad* en la gráfica significa el dominio temático de la línea, el hallazgo espacial y multidimensional en la creación de diversos planos al imprimir sobre una misma placa varias veces y con distintos colores, dejando en segundo plano la descripción, la anécdota. Importa más el grabado como técnica, mucho menos lo que se representa.

En el taller de Stanley William Hayter en París, Toledo mira durante un día una práctica para la imprimatura que partía de presupuestos espaciales similares a los de sus maestros y practicantes en México. Hayter mismo publicó en 1962 un libro en el que habla de la técnica del grabado, pero también del que podríamos llamar su método docente en aquella cofradía de la estampación de placas y la edición de libros:

no es como el taller tradicional donde invariablemente se reproduce una técnica conocida [...] el trabajo se sigue independientemente y si se pudiera decir que existe instrucción alguna, ésta no obedece a preceptos o prohibiciones, no hay tampoco forma alguna de autoridad [...] los aspectos esculturales del grabado y la impresión nos ocupan [...] y el carácter de ambigüedad espacial resultante de una impresión.⁴⁴

Allí se explora el grabado a color desde diversas viscosidades en la tinta y donde la consecución de “fondos” supera al dibujo o la mimesis.⁴⁵ Por otro lado, la imagería en aquel taller de la calle Campagne-Première #17 iba de las criaturas surrealistas a la superposición de planos típica del tachismo. Pero Toledo no se sintió cómodo, existe registro solamente de un trabajo allí producido y a él el Atelier 17 no le provoca mayor recuerdo. Después de allí, su amigo y dueño de la Galería Flinker, lo llevaría del Quai des Orfèvres a la imprenta de

42. David Cohen, “S. W. Hayter. Glasgow and Paris”, *The Burlington Magazine* 131, núm. 1031 (febrero, 1989): 164-165.

43. Bryan Robertson, “Our Man in Paris”, en *The Spectator*, Londres, 3 de marzo de 1967, 20.

44. “Unlike the traditional workshops, this Atelier has to do with an idea rather than with a fixed place [...] work is carried on independently [...] and in so far as there can be said to exist any instruction, this is not by precept and interdiction, nor does there exist the voice of authority [...] the sculptural aspects of print-making are perhaps emphasized, and where the special characters of the ambiguity of space in the print.” Stanley William Hayter, *About Prints* (Oxford University Press, 1962), 90-94 (trad. del autor).

45. Black y Moorhead, *The Prints of S. W. Hayter*, 470.

Fernand Mourlot donde su obra se desarrollaría de manera muy notable, quizá menos en lo que cada cuadro describe, pero definitivamente en el repertorio de artilugios técnicos y en la exploración de posibilidades con el medio impreso.

En la imprenta de Mourlot, Fernand y su hijo Jacques, patriarcas de aquel negocio, pusieron a disposición de Toledo sus prensas litográficas, placas de granulado de zinc, placas de aluminio y utilería varia. Aunque allí se apreciaba la formación profesional de instituciones como la École Estienne, el aprendizaje ocurría de manera gremial, en la práctica cotidiana y en el intercambio informal de experiencias.⁴⁶ A partir de 1937, Mourlot et Frères tendría inmejorable prestigio entre los interesados en la gráfica y para 1960 trabajaban ya con Picasso, Braque, Chagall, Dubuffet, Giacometti y Toledo mismo. En Mourlot, además, Toledo pudo ver la serie de estampas taurinas que Picasso hiciera entre 1959-1960. Allí se encargaron, también en 1960, de hacer el tiraje para la gráfica de Marc Chagall (su *Biblia del desierto*). De modo tal que no es remoto decir que se trata de las primeras influencias que Toledo tuvo al vivir y trabajar en París. En 1961 hay una exposición de Georges Braque en el museo del Louvre, Mourlot imprime los carteles publicitarios para la muestra “L’Atelier Braque”. Al trabajar en colaboración para dichos carteles y abreviar de la experiencia del personal, Toledo accedería a piedras que provenían de bancos del Danubio; caliza de la cantera de Solnhofen en Alemania, pesadas y de lisura inmejorable. El taller mismo, además, tenía un catálogo de imágenes de prueba y primeras impresiones comparado ventajosamente en esa época con el del departamento de grabado del Museo Británico.⁴⁷ En el Atelier Clot, Bramsen & Georges de París, Pierre Alechinsky (artista gráfico) y Peter Bramsen (litógrafo) están entre sus primeros colegas e interlocutores. Este último lo describe como: “tímido en extremo”.⁴⁸ Toledo comienza a colaborar con Daniel Gervis en 1962 y un año después expondría en su galería del 6ème arrondissement. En esa imprenta se produjeron entre 1957 y 1964 los cuatro volúmenes del *Picasso lithographe*.⁴⁹ Toledo estuvo expuesto a todas esas imágenes, es claro en su obra que escogería de allí algunas influencias.

46. Consúltese al respecto Gérard Blanchard y Jean François Porchez, *Typo-graphic Design in France from the End of the World War II to the Year 2000* (Lyon: Lettres Françaises, ATyPl-Lyon, 1998), 172; y, *Monographie de l'École Estienne* (París: Imprimerie École Estienne, 2000), 228.

47. Francis Ponge, “Matter and Memory”, *Leonardo* 3, núm. 1 (enero, 1970): 93-95.

48. Gómez Álvarez, *El informe Toledo*, min. 4'17”.

49. Fernand Mourlot, *Picasso lithographe*, 4 vols. (Monte Carlo: André Sauret, 1949-1964).

Obras

A Toledo entonces no le interesa la temática, sino el medio mismo de la gráfica o la pintura. Los animales y objetos allí representados escapan a un ámbito entre lo denotativo y lo connotativo, es decir, ni se contenta con describirlos ni se ocupa de interpretarlos. Allí hay solamente una muestra, una ejemplificación de lo que observa y le parece relevante. Es al universo privado de Toledo al que nos asomamos. El objeto está siempre a la vista y centrado. Ya sea que el sujeto nos mire o presenciemos solamente el diálogo o intercambio entre los allí involucrados. No es frecuente hallar contrastes de colores complementarios ni armonías cromáticas que anuncien significado. Es el dibujo, la línea misma, la que articula cada cosa representada, los azules, ocre y rojizos acompañan y dan posterior cuerpo a lo observado.

En otros cuadros se manifiesta un palimpsesto de trazos y texturas que sirve al efecto de generar una red, inicial volumetría para cada bulto dibujado, cada animal o persona y cuya función no es la de concertar paisaje en infinita y estricta recesión de planos como en la tradición occidental. Toledo no usa la perspectiva propia en la pintura desde el Renacimiento, la retícula geométrica que sostienen sus espacios en la superficie trabajada es sencilla y de apariencia inocente. Son elementales cruces para un equilibrio central básico. Se establece así una relación equivalente entre el espectador, la escena descrita y el universo al que pertenece lo representado. Allí no hay drama, la contemplación es para un instante detenido.

Característica ostensible de la obra en esos primeros años resulta esa definición implícita que Francisco Toledo hace de la gráfica como medio para conocer lo real oaxaqueño, el oficio del dibujante y lo animal como puente para su cosmogonía. Miremos por ejemplo el caimán que emerge al encuentro de otro lagarto (véase fig. 1). Cola y hocico sobresalen del manglar sugiriendo un horizonte. La retícula del cuadro es también el entramado de jungla que se adivina al fondo, detrás del cuadrúpedo (¿un tapir?) que distraído mira su propia imagen en el agua. Toledo logra, esgrafiando la superficie del grabado, diversos efectos que describen ondulaciones líquidas, la textura en el pelaje del herbívoro, así como direccionalidad para los saurios y la animación del instante detenido que observamos en tal acecho. Reducida en complejidad, más textura y forma, nunca perspectiva ni efectismo geométrico, la obra primera de Toledo no parece tener preocupaciones compositivas y está más concentrada en explorar el medio y la técnica (fig. 2).



1. Francisco Toledo, *Sin título*, 1960, técnica mixta, 50.8 × 45.1 cm. Davidson Galleries, Seattle, Washington.

Espacio

Sus espacios no obstante permanecen sencillos y bidimensionales, aquél es un mundo plano. Y es así, visual y filosóficamente hablando, porque allí se pinta un origen perdido, un ser fundamental y primigenio que ya no es el de este



2. Francisco Toledo, *Chapulín tocando el arpa*, 1959, acuarela y collage sobre papel, 64.5×49.5 cm. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, Gift of Thomas Cranfill, 1973; HCR transfer, 1982. Foto: Rick Hall.

lado del cuadro, allí está el cosmos privado de Toledo, un ámbito zapoteco quizá, lo que parecería indígena y nativo en su pintura, que nos fascina por ajeno y desde el cuadro se recupera sin entenderse del todo su origen. En *Chapulín tocando el arpa* (fig. 2) hay un trayecto por sensaciones táctiles, se puede adivinar a Toledo aplicando colores aguados rápidamente e impaciente rascando luego la caja y cuerdas del instrumento, las patas del ortóptero. Más que



3. Francisco Toledo, *Orgía*, 1963, acuarela sobre papel, 48 × 66 cm. Blomqvist Kunsthandel AS, cat. 76, núm. 40688-1.

la señalización específica para un insecto haciendo música, esa pieza constata la diversificación de recursos que el papel admite. El color operó la taumaturgia de crear volumen; húmedo el azul sirve de fondo mientras que cálido el rojo trae consigo al sujeto y al objeto al primer plano.

A veces Toledo se ocupa también de conocer la corporeidad y terreno del papel o tela sobre los que pinta. Ahí, sobre una variedad de papel maché, Toledo aprovecha la absorbencia de ese amasijo de celulosa y fibras pulposas para impregnar zonas de color hasta lograr una consistencia sólida de apariencia casi pétrea cuando la superficie se ha secado. Está más interesado en averiguar cómo se comporta el papel y menos en los personajes allí enmarcados. Tal es la cantidad de tinta que chupó el macerado, que el dibujo se ha perdido y predominan áreas de tinte y recomposición del papel con dichos matices. Ése es el caso de *Orgía*, realizada en Noruega (fig. 3).

Frecuentemente el soporte físico para cada dibujo es papel encontrado, no parece haber método ni cuidado al escogerlo. Es mero e inmediato pretexto para pintar otra vez, se diría que el reflejo es representar y explorar el sustrato, la superficie y su narrativa son lo de menos. La pluma recoge y arrastra tintas sobre papeles de formatos irregulares, incluso incidentales, literalmente pedazos. Emplea estos instrumentos de escritura como gubias, no desliza sino que rasga, presión apenas que no logra romper la hoja que labra. Ello le confiere además a cada obra una cualidad auditiva, allí donde la labor precisa de cada línea se aprecia como un ejercicio de una contextura muy específica. Cada trazo se antoja rascado, tallado casi, hay allí un rumor, un ruidito que Toledo provoca hurgando en la materia y sacándole algo que es papiro o madera. Esa materialidad que le importa está más allá de lo que sus líneas describen, es un contenido metapictórico, pero igualmente relevante.

El mundo del arte

Toledo es un hombre de su tiempo pese a su impostado aislamiento provincial, esa actitud que lo convierte en personaje asumido a la vuelta de París en 1965, identidad creada luego de conocer a la pareja de los Mandiargues y mirar cómo opera el matrimonio de los Tamayo al pintar y vender. Desde entonces Toledo tuvo claro que el mercado del arte es ineficiente. Es decir, que no opera como el capitalismo lo consideraría óptimo. Dicho mercado se compara favorablemente con cualquier otro nicho financiero en el que se invierta esperando ganancia. El del arte es anómalo, ya que no obedece leyes de precios, se comporta de manera inesperada en subastas y el solo renombre de un artista basta para asegurar capital y rendimientos en una oferta dada.⁵⁰ Donde Tamayo comercializa ya al precio que quiere y seduce en el circuito de las Naciones Unidas que discursivamente al menos le ofrece contrapeso a la retórica confrontacional de la guerra fría, Toledo resulta intrigante, y, por original, incomprendido. Rufino Tamayo pinta con sofisticación y elegancia, su habilidad es la de agradar, mientras que Toledo resulta un mexicano distinto, inasible y cru-

50. James E. Pesando elabora una corrida financiera con datos de Sotheby's, Christie's y varias galerías parisinas y neoyorquinas especializadas en gráfica moderna, entre 1961 y 1992, donde uno de los índices es justamente la obra de Toledo; véase James E. Pesando, "Art as an Investment: The Market for Modern Prints", *American Economic Review* 83, núm. 5 (1993): 1075-1089.

do.⁵¹ Y ése será otro valor agregado que el mercado encuentre en la obra de este extraño oaxaqueño. La fortuna acompaña a Toledo tras participar en ese ritual de paso y aceptación que consagra a un artista emergente en el París de 1963, el XIX Salón de Mayo en el Museo de Arte Moderno.⁵²

Edward W. Said ha descrito el exilio como la incurable herida provocada a un hombre cuando el sentido de pertenencia, el origen y la identidad se hallan en sitios distantes. Sin embargo, suele ocurrir a estas víctimas del desarraigo una lucidez intelectual que resulta en renovador contrapunto a cada entidad cultural a la cual hacen referencia (la propia, la adoptada y acaso aquella que los obligara al extrañamiento).⁵³ Toledo desarrollará desde entonces un corpus de obra que no admite interpretación localista y se propugna universal, anterior a la historia del arte misma, ahistórica en su índice a formas netamente humanas de expresión. La suya es una operación epistémica similar a la que incluye en la tradición mesoamericana a Rufino Tamayo, así explicada por Paul Westheim en los años cuarenta.⁵⁴ En ambos casos, aunque la estética tenga un regusto zapoteca y por el que suele empezarse todo intento de comprensión, la proposición plástica que ambas obras proyectan es ulterior, allí donde precolumbino y moderno dejan de tener sentido por ser limitantes coordenadas espacio-temporales.⁵⁵ Si la materialidad del color da como resultado una semiótica oaxaqueña, aun si el bestiario pareciera de microcosmos, el asunto último en la pintura de Toledo es justamente la representación, la posibilidad inmanente que el ser humano tiene al crear. Toledo es siempre figurativo pese a no ser nunca realista. Y allí el *quid* que lo distingue de la generación previa de artistas en México, lo mismo los consagrados, que sus maestros.

51. Entre los autores que han calificado a Tamayo de “fácil”, cito a Bernard S. Myers, “Tamayo versus the Mexican Mural Painters”, *College Art Journal* 13, núm. 2 (1954): 101-105; Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation* (Austin: University of Texas Press, 2007), 2 y ss.

52. Véase (XIX^o) *Salon de Mai. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 28 avril au 19 mai 1963* (París: P.P.I., 1963); Sylvia Navarrete, “Francisco Toledo”, en *Maestros del Arte Contemporáneo en la colección permanente del Museo Rufino Tamayo*, Raquel Tibol y Samuel Morales, eds. (México: Américo Arte Editores/Fundación Olga y Rufino Tamayo/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997), 214-218.

53. Edward W. Said, *Reflections on Exile and other Essays*, Convergences (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002).

54. Peter Chametzky, “Paul Westheim in Mexico: a Cosmopolitan Man Contemplating the Heavens”, *Oxford Art Journal* 24, núm. 1 (enero, 2001): 23-44.

55. Martín Martín Fernando, “Francisco Toledo o el demiurgo fabulador”, *Laboratorio de Arte*, núm. 12 (1999): 415-428.

Para 1959 cuando Toledo se afina en París, el “*art-autre*” era un término útil para ubicar a aquellos artistas sin compromiso ideológico o programa estético, vagamente asociados a la figura de Michel Tapié y entusiastas del tachismo.⁵⁶ Allí es donde primero lo ubican críticos y comentaristas, pero muy pronto esa definición se vuelve equívoca e insuficiente. Jean Dubuffet había sido un descubrimiento de Clement Greenberg en 1946.⁵⁷ Se trata del único artista de vanguardia en la posguerra parisina que no puede ubicarse o definirse a partir de una toma de posición estrictamente ideológica.⁵⁸ En el instante que Toledo mira la obra de Dubuffet constata dos convicciones suyas, y que se pueden intuir desde que deja México: por un lado, la necesidad de conocer más sobre las posibilidades técnicas de la gráfica, y por otro, un método de origen surrealista en el que el “automatismo” ofrece posibilidades interesantes. El encuentro con Dubuffet lo ayuda a separarse de paradigmas artísticos, mientras que otro hallazgo, el del suizo Paul Klee, lo invita a seguir el camino de una estética de apariencia infantil e inocente en aras de un paisaje pintado que le resulte propio y auténtico. De Rufino Tamayo, individuo reservado en lo personal pero muy claro al hacer declaraciones sobre su contexto y el arte, Toledo recoge una actitud con la que se podía difuminar el compromiso doctrinario que aquel contexto parecía exigir, optando mejor por una condición universalista que en su indiferencia por “la grilla” deshistoriza y quita yugo propagandístico a la práctica de un artista.

Geopolítica

Ni México ni el arte eran ajenos al conflicto que la bipolaridad geopolítica de posguerra implicaba a finales de los años cincuenta. El Pabellón de nuestro país

56. Sobre el *art autre* y el tachismo véase el texto introductorio de Frank O'Hara, *New Spanish Painting and Sculpture: Rafael Canogar and Others*, catálogo de la exposición (Nueva York: The Museum of Modern Art/Doubleday, 1960), III. Por otro lado, quien mejor ha trazado esa ruta que Toledo toma luego de conocer el tachismo es Danielle Chapleau, “Que restera-t-il de nous?”, tesis de maestría (Québec: Université Laval-Faculté d'Aménagement, d'Architecture, Arts Visuels et Design, 2007), 89.

57. Clement Greenberg, “Pierre Matisse's Big Four”, *Newsweek. The Magazine of News Significance* (20 de mayo de 1946): 102.

58. Serge Guilbaut, “Postwar Painting Games: the Rough and the Slick”, en Serge Guilbaut, ed., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1990), 33.

en la Feria Mundial de 1958 da cuenta de cómo el discurso de relaciones exteriores y el programa plástico de una nación deben ajustarse necesariamente a aquel pleito de hegemonías.⁵⁹ Ello debía resolverse en tres planos, el nacional, el continental y el mundial. Ejemplo de ello son el *continuum* que Chávez Morado traza en los muros del Centro Médico (1958) entre la medicina prehispánica y la actualidad de fisiología nuclear y farmacéutica industrial; la I Bienal Interamericana de Grabado y Pintura en el Palacio de Bellas Artes, donde 21 países ventilaron posiciones diversas desde el “misoneísmo” hasta la más cordial universalidad;⁶⁰ finalmente véase al mestizo mexicano abrazar la era atómica en la pared del edificio nacional próximo al Atomium de Bruselas.⁶¹ La consigna que Fernando Gamboa tenía para aquella puesta en escena era “responder a un concepto de realismo moderno”. Es decir, sin apartarse de sus preferencias figurativas y sin contravenir la corriente ideológica del “nacionalismo revolucionario”, el máximo operario de la política cultural en México no tiene más remedio que admitir geometría, abstracción y síntesis como valores plásticos; libertad, universalismo e individualismo como temas. Donde el discurso implícito de aquella selección plástica propagandiza el realismo muralista reputado como representación de un régimen liberal, su contenido y repertorio técnico hablaban de vanguardia abstraccionista a la manera del MoMA y sus colecciones. A decir de Ana Garduño el arte estaba decretado desde Washington en lo político y desde Nueva York en lo visual.⁶²

A partir de 1950 proliferaron encuentros entre países de América y Europa donde la divisa eran programas de intercambio cultural, particularmente exposiciones de arte. Sin embargo, estos gestos de buena voluntad eran justamente tácticas diplomáticas del momento. Para el United States Information Service estos eventos y su difusión eran vitales para cambiar el modo de pensar de intelectuales, artistas y entusiastas de la cultura (usuales convencidos de

59. Diana Briuolo Destéfano, “Guerra Fría en Bruselas: México en la Exposición Universal de 1958”, *Discurso Visual*, núm. 13 (julio-diciembre, 2009), consultado el 19 de noviembre de 2013, en <http://discursovisual.net/dvweb13/>.

60. Xavier Moyssén, “La Primera Bienal Interamericana de Grabado y Pintura”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VII, núm. 28 (1959): 77-81.

61. Ana Garduño, “La ruptura de Fernando Gamboa”, *Discurso Visual*, núm. 16 (enero-abril, 2011), consultado el 21 de noviembre de 2013, en <http://discursovisual.net/dvweb16/aportes/apoana.htm>.

62. Ana Garduño, “Fernando Gamboa, el curador de la guerra fría”, en *Fernando Gamboa, el arte del riesgo*, catálogo de la exposición (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Mural Diego Rivera, 2009), 17-65.

izquierda).⁶³ Francisco Toledo vio con claridad ese jaloneo en México y en el extranjero. El sitio al que llegó, París, era ni más ni menos que el ruedo donde este pleito se dirimía. Allí Alfred H. Barr, René d'Harnoncourt y Jean Cassou habían acordado las exposiciones "Modern American Painters and Sculptors" y "50 Years of American Art".⁶⁴ En el mismo lugar que tenía atronador éxito el Ballet Bolshoi soviético dirigido por Igor Moseyev. Mientras tanto en Manhattan, George Balanchine creaba para el New York City Ballet su archifamosa versión del *Cascanueces* de Piotr Ilich Chaikovsky. Cada escenario y museo que ocupaban con sus triunfos las potencias era una más de las estrategias con las que se peleaba aquel conflicto.

Entre 1955 y 1959 el MoMA de Nueva York presentó en París dos exposiciones de arte y diseño contemporáneos.⁶⁵ En ellas se hacía especial énfasis en el expresionismo abstracto y las directrices de consumo material e interiorismo del *American way of life* promovido por las compañías de diseño industrial norteamericanas (Tupper Corporation, Knoll y Hermann Miller, entre otras). Es muy probable que si Toledo no viera ninguna de ellas, sin duda escuchara de ellas como recientes eventos en el mundo del arte al que llegaba. El contraargumento, se diría, fue planteado un año después por la Galería Charpentier con su exposición "Cent Chefs d'oeuvre des peintres de l'École de Paris" y que presentó obra decimonónica, además de obra de los nabis, los fauves, cubismo y surrealismo. Para su sección contemporánea se presentó obra de Marc Chagall, Hans Hartung, Roberto Matta y André Masson. Este último era quien de manera más explícita defendía que el surrealismo había muerto con la segunda guerra mundial y en América, y que su extensión lógica como dispositivos técnicos eran el *action painting* y *l'automatisme*.⁶⁶

Ese mismo pleito ideológico donde la apuesta abstraccionista se oponía al realismo preeminente en el mito de los Tres Grandes la reseña debidamente Raquel Tibol, en una serie de artículos aparecidos en "Diorama de la Cultura" en el periódico *Excelsior* bajo el título "¿Sobre qué discuten los pintores

63. Gay R. McDonald, "The Launching of American Art in Postwar France: Jean Cassou and the Musée National d'Art Moderne", *American Art* 13, núm. 1 (primavera, 1999): 40-61.

64. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism Freedom, and the Cold War* (The University of Chicago Press, 1985), 147-154.

65. Gay R. McDonald, "Selling the American Dream: MoMA, Industrial Design and PostWar France", *Journal of Design History* 17, núm. 4 (diciembre, 2004): 397-412.

66. Kathleen Morand, "PostWar Trends in the École de Paris", *The Burlington Magazine* 102, núm. 686 [Modern Painting] (mayo, 1960): 187-192.

mexicanos?”⁶⁷ Las notas aparecen en paralelo a la I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado y las conferencias que organizó el Frente Nacional de Artes Plásticas para ventilar sus opiniones desde las revistas *Artes Plásticas* y *Artes de México* (fundadas en 1953 y diseñadas por Vicente Rojo). En diciembre de 1958 Salas Anzures fue nombrado jefe del Departamento de Artes Plásticas y Chávez Morado, director de la Escuela de Artesanías. Posiblemente Toledo compartiera, aunque quizá de un modo menos virulento y articulado, la opinión que prevalecía entre los entusiastas del galerismo en las calles de la Zona Rosa, ese ambiente y convicción en los negocios de Mariana Amor y Antonio Souza. Aquél era un sentir que recogería Socorro García en un reportaje: “¿es que no había un solo brote, una nueva expresión que se diferenciara de la manida escuela realista socialista, exhaustivamente representada por maestros, discípulos, imitadores, mixtificadores, etcétera?”⁶⁸

Tamayo

Luego de haber pintado el *Prometeo trayendo el fuego a la humanidad* para la Sala de Conferencias de la UNESCO en París-Fontenoy en 1958, y otros cuadros de menor formato, Tamayo exploraba una suerte de efecto *gestalt* donde la figura se torna fondo y viceversa.⁶⁹ Quizá Toledo aprendió allí ese truco; después de la exposición individual de Tamayo en la *Galérie de France* en 1960 son comunes también en él esos juegos. Tamayo y Toledo probablemente discutieron y tuvieron puntos de encuentro respecto a cómo se resuelve un cuadro. En su exposición parisina Tamayo enuncia que no hay bocetos, se trabaja directo sobre la superficie última; lo más importante en el cuadro, aquello que le da estructura, es la textura del plano, el material mismo ya sea tela o papel; la paleta es limitada por necesidad, su variedad depende de la manipulación de la materia pictórica y no de la aplicación de cuánto color esté a la mano.⁷⁰

67. Raquel Tibol, “¿Sobre qué discuten los pintores mexicanos?”, en suplemento “Diorama de la Cultura”, de *Excelsior*, 23 de marzo, 6 y 20 de abril y 11 de mayo de 1958, año XLII, t. III, núms. 14981, 14995, 15009 y 15030.

68. Socorro García, “La Galería de Antonio Souza: una lección para los burócratas del arte”, en suplemento “México en Cultura”, *Novedades*, núm. 494, 7 septiembre de 1958, 6.

69. José Corredor-Matheos, “El espacio sagrado”, en *Rufino Tamayo* (Barcelona: Polígrafa, 1987), 16-17.

70. Jacques Lassaigne, “Estudios y elección”, en Jacques Lassaigne y Octavio Paz, *Rufino Tamayo*, 33-36.

La textura, la dimensión táctil en la superficie de la pintura de Toledo es acaso aquello que podríamos llamar su *pathos*. Es ésa que Teresa del Conde llamó en Toledo su “conciencia memoriosa... [para] ...desarrollar contenidos arcaicos”.⁷¹ El *ethos* en consecuencia es ese canon que parece derivar del diálogo con Tamayo o del descubrimiento de Dubuffet.

Octavio Paz escribió entonces que el placer de mirar necesariamente ha de convertirse en un juicio. En ese mismo texto caracteriza la obra misma de Tamayo como un acto de crítica. Se trata de un argumento a partir del cual Paz separa a Tamayo de sus contemporáneos y que funciona igual si uno se explica cierta ruta compartida con Toledo; la heterodoxia como opción consciente, el escape al estilo preponderante de su época y la soledad como búsqueda de un lenguaje propio. En ambos pintores se advierte como influjo “la poderosa figura aislada de Dubuffet” y el rigor plástico como investigación fundamental.⁷² Para la crítica fuera de México en la década de los cincuenta, Rufino Tamayo era el responsable fundamental de haber dirigido el arte en México por la vía del caballete, la pintura misma y alejándose de la función discursiva del mural y la revolución ilustrada.⁷³ No es entonces una sorpresa que Toledo viera como parada necesaria en su peregrinaje la visita al maestro oaxaqueño, el campeón de la disidencia frente a los Tres Grandes y los usos que ideología y Estado hacían tanto de su obra como de su fama.

Autoría

La línea es el elemento básico y fundamental de toda representación. Es el potencial expresivo detrás del mínimo trazo, ya sea escrito o dibujado. En esa línea se refleja un carácter individual específico para el autor del texto o cuadro que se esté considerando. Se trata por igual de “la letra”, de las peculiaridades en la escritura, que del estilo dibujístico de cualquier persona. Con base en ello se puede plantear una progresión que va de lo concreto a lo abstracto y que se observa en las líneas de Francisco Toledo signando su nombre en

71. Teresa del Conde, “Francisco Toledo. Los poderes creativos”, *Vuelta*, núm. 234 (mayo, 1996): 58-61.

72. Octavio Paz, “Rufino Tamayo. Transfiguraciones”, en Octavio Paz, III, *México en la Obra de Octavio Paz* 8, *Los privilegios de la vista*, vol. 2: *Arte de México Arte del siglo xx* (México: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1989), 127-128 y 144-145.

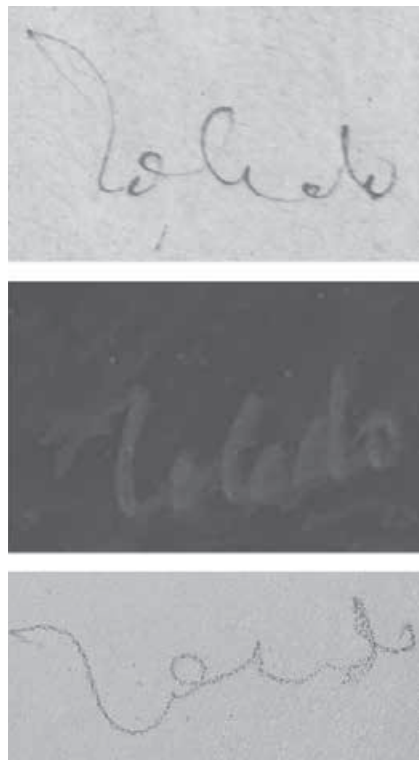
73. Myers, “Tamayo versus the Mexican Mural Painters”, 100-105.

cada obra entre 1959 y 1962 aproximadamente. La firma del artista identifica primero la autoría, enseguida incide en el reconocimiento que hacemos de tal creación. Allí ese trazo distintivo se escinde de ser mero nominal para un individuo realmente existente y se transforma en la denominación específica de un creador en particular. Después y de manera independiente de nuestra mirada o consideración, la firma se vuelve marca en el sentido de derecho de explotación comercial, pero también de exclusividad, constata con su peculiar forma la primera verificación rumbo a ubicar propiedad intelectual y constreñir el uso de toda índole. Por último, esa rúbrica dirige hacia la noción de “originalidad”, función que se desprende de la cláusula anterior, además de conferirle la problemática e inescapable “aura” benjaminiana. Este autógrafo es un gesto individual y en primera instancia espontáneo. Muy pronto se torna en rasgo elegido, signo consciente que ubica como única cada imagen u objeto que identifica. La firma del artista se halla entonces a la mitad del camino entre el dibujo, la caligrafía y la escritura automática, no es aquella operación alfabetizada e inteligente que construye una a una las letras necesarias y suficientes para escribir o leer un nombre, tampoco reconfigura como imagen ninguna realidad observada.⁷⁴ La firma es justamente esa relación, el emblema caligráfico que Toledo adapta y adopta para reconocer su obra. Incluso existen estudios de psicología que sustentan correlaciones válidas entre esta línea y la personalidad, grafología que arrojaría luces sobre el fuero interno del artista legible desde su dibujo, su firma, sus “trazos conectivos” como se les ha definido.⁷⁵

Así la firma, el “Toledo” resuelto en dos o tres giros del lápiz, es un gesto plástico reconocible y desde entonces repetido, trazo semiautomático y ya no escritura, para dejar un índice de su apellido. Ahora ha aprendido a emblematizar la identidad artística, tal signatura tiene parentesco con el modo en que Picasso señala y pone sello autoral a cada una de sus obras. Es decir, Toledo abstrae el acto de escribir las seis letras de su alter-ego artístico y convierte el gesto de la rúbrica en un diseño identificable y simple (fig. 4).

74. Loretta Devlin-Gascard, “The Signature as an Access Line to Expressive Drawing”, *Art Education* 50, núm. 2 (marzo, 1997): 39-44.

75. Anne Haas Dyson, “The Emergence of Visible Language: Interrelationship between Writing and Drawing”, *Visible Language* 16, núm. 4 (1982): 360-381.



4. Firmas de Francisco Toledo.

Epílogo

Cuando Cardoza y Aragón ensayó a explicar la pintura de Francisco Toledo comenzó por hacer una aclaración básica. Para él la representación tiene una cualidad metapictórica, es decir, un componente de significado que de lo visual no admite traducción a palabras y que puede solamente entenderse en términos plásticos. Aunado a ello parecía encontrar una cohesión narrativa, congruencia iconográfica y sensación generalizada de pertenencia en todo aquello que pintaba. Es decir, las características esenciales de un universo mitológico.⁷⁶ Si el mito se halla de aquel lado del linde de lo que puede ser historizado

76. Cardoza y Aragón, *Ojo/voz*, 83-85.

y representado, ese ámbito es justamente la demarcación, el término espacio-temporal que da principio a lo humano y se ofrece sólo como narrativa. La mitología nos informa a los hombres de un universo divino y prehistórico que no cambia. La realidad desde la que hacemos referencia a aquello está en eterna transformación y es diametralmente opuesta a la esfera preternatural. Ese algo ulterior al género humano, “primitivo arte sacro” le dice Cardoza, es un aprendizaje que Toledo tuvo, expuesto a la narrativa universal del arte y a su origen último, ambas expresiones que vio en París, en el palacio del Louvre y en el Musée de l’Homme.⁷⁷ Su arte entonces tendrá la función mesiánica, anunciada y necesaria, de divorciar a la representación en México de su nacionalismo, desde dos vías: la primera de complejidad técnica y elaboración abigarrada, la segunda de coloquial y asequible temática. Es decir, elevar el arte como hacer y simplificar su aproximación como contenido; “artesano diverso y minucioso” lo llamó Cardoza.⁷⁸ ♣

77. Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México* (México: ERA, 1974), 29-30.

78. Angélica Abelleira, *Se busca un alma. Retrato biográfico de Francisco Toledo* (México: Plaza y Janés, 2001), 35-38.

Bernhard Heisig y el “ajuste de cuentas” con el pasado nacionalsocialista

*Bernhard Heisig and the Process of “Coming to Terms”
with the National Socialist Past*

Artículo recibido el 19 de septiembre de 2016; devuelto para revisión el 24 de marzo de 2016; aceptado el 16 de mayo de 2017, <http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2017.111.2609>

Blanca Gutiérrez Galindo Facultad de Artes y Diseño, Posgrado en Artes y Diseño,
Universidad Nacional Autónoma de México, México.
gutierrezgalindo.blanca@gmail.com

Líneas de investigación Arte de la segunda mitad del siglo xx y arte contemporáneo: arte y política, arte y geopolítica, arte y movimientos sociales.

Lines of research Art of the second half of the 20th century and contemporary art: art and politics, art and geopolitics, art and social movements.

Publicaciones más relevantes “El arte contemporáneo en el cruce de las ciencias y los discursos críticos contemporáneos”, en *Palas y las Musas: diálogos sobre ciencia y arte*, vol. 6 (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Politécnico Nacional/Universidad Autónoma Metropolitana/Siglo XXI, 2016), 183-216; “Arte y vida: de 7000 robles a One Trees”, en *Pròs Bión: reflexiones naturales sobre arte, ciencia y filosofía*, coord. María Antonia Valerio (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2014), 171-190; “Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXV, núm. 103 (2014): 99-140.

Resumen En este artículo se explica el clima cultural y político que permitió una serie de operaciones que hicieron posible que, después de la unificación de Alemania, la obra del pintor de Alemania Oriental Bernhard Heisig fuera objeto de una interpretación que la ha convertido en la obra artística que logró “ajustar cuentas” con el pasado nacionalsocialista. Se sostiene que en esta interpretación las memorias de la resistencia antifascista al Tercer Reich han sido eliminadas de los nuevos marcos para la construcción social del recuerdo y la identidad alemanas, de acuerdo con la tendencia dominante durante la guerra fría en Alemania Occidental, y en función de las necesidades del proceso de integración de la nueva nación alemana en la órbita de las democracias occidentales.

Palabras clave Bernhard Heisig; antifascismo; nacionalsocialismo; realismo socialista; expresionismo.

Abstract The paper describes the cultural and political context in which, after the German Reunification, the oeuvre of the East German painter Bernhard Heisig was considered to be the work that accomplished the process of “coming to terms” with the National Socialist past. It is argued that, in line with the prevailing trend in West Germany during the Cold War, such interpretation of Heisig’s work wiped out the memory of the anti-Fascist resistance to the Third Reich from the framework under which the memory and identity of Germany were socially reconstructed. This operation responded to the requirements of the process of integration of the new German nation, in the orbit of Western democracies.

Keywords Bernhard Heisig; antifascism; National Socialism; socialist realism; expressionism.

BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO

Bernhard Heisig y el “ajuste de cuentas” con el pasado nacionalsocialista

En 2005, con motivo de la celebración del sexagésimo aniversario de la derrota del nacionalsocialismo en la segunda guerra mundial, se presentó en Berlín la exposición “Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder” (Bernhard Heisig. La furia de las imágenes). Integrada por 71 pinturas, 62 dibujos y obras gráficas de uno de los artistas más importantes de la República Democrática Alemana (RDA), la muestra puso especial énfasis en las obras en las que Heisig recupera los recuerdos de su experiencia como voluntario en las fuerzas paramilitares Waffen-SS. Los organizadores consideraron que, con estas piezas, Heisig, autor de una muy extensa, variada y poderosa obra pictórica, había logrado finalmente hacer frente a los horrores del pasado nacionalsocialista al narrar con propósitos terapéuticos sus traumas de guerra.

En Alemania, estos traumas se refieren a la persecución y asesinato en masa, durante la segunda guerra mundial, de millones de judíos, y de otros grupos minoritarios de la población como comunistas, gitanos (romaníes), testigos de Jehová y homosexuales que generaron en las víctimas y en sus descendientes un daño inimaginable. A su vez, la población alemana se enfrentó a una historia criminal sin precedentes, cuyas repercusiones también han sido transgeneracionales. Los actos de la generación de los perpetradores, así como el rechazo de la culpa y la responsabilidad, y la negación y el olvido, marcaron la vida de

individuos y familias al igual que la memoria colectiva de la sociedad alemana occidental de la posguerra.

En Alemania Occidental el interés por la obra de Heisig surge en los años ochenta y coincide con la intensificación en Europa y Estados Unidos de los debates sobre el Holocausto, desencadenados por la serie de televisión norteamericana *Holocausto*, proyectada en la RFA en 1979, la cual logró que tres décadas después de haber finalizado la segunda guerra mundial el pasado nacionalsocialista finalmente penetrara en la conciencia de millones de alemanes.¹ Poco tiempo después tendría lugar la incorporación de los testimonios como fuente de trabajo del historiador y la inclusión en la historiografía del concepto de *trauma*, de origen psicoanalítico.² Todo ello, aunado a las conmemoraciones relacionadas con el nacionalsocialismo en Alemania, enmarcó la necesidad de “superar el pasado” del Tercer Reich, que en la década de los ochenta se convirtió para la República Federal de Alemania (RFA) en la condición para dar paso a su autocomprensión como una “nación normal” con un “pasado normal”.

Efectivamente, sólo enfrentando su pasado criminal Alemania se convertiría en un país confiable para el exterior, mientras que hacia el interior la población podría acceder a un sentimiento de dignidad basado en su pertenencia al mundo occidental. Esta tendencia no sólo se mantuvo, sino que se intensificó después de la incorporación de la República Democrática Alemana (RDA) a la RFA: la nueva Alemania se propuso “superar el pasado” nazi como el primer y más importante componente de su identidad y convertirse definitivamente en una nación cosmopolita integrada a Europa. Ello supuso para los ex alemanes orientales entrar en un proceso de transición hacia las políticas de la memoria de Alemania Occidental, el cual estuvo acompañado por el imperativo de olvidar las memorias que configuraron la identidad de la RDA durante sus 40 años de existencia, de manera significativa la memoria del antifascismo comunista que, más allá de su instrumentalización por el régimen socialista, llegó a convertirse en un deber moral, incluso para disidentes y opositores, y fuera del país aglutinó a las fuerzas sociales progresistas durante los años sesenta.

La desaparición de la memoria del comunismo antifascista se observa en la interpretación ahora dominante de la obra de Heisig. El argumento que lo pre-

1. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. Silvia Fehrmann (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 15.

2. Posteriormente, tendría lugar lo que Andreas Huyssen ha llamado la “globalización del Holocausto”. Huyssen, *En busca del futuro perdido*, 18.

senta como el artista que habría logrado ajustar cuentas con el pasado nazi parte del hecho de que fue él quien le dio forma en la pintura a su experiencia como soldado de un régimen criminal al remitir directamente al problema de sus efectos traumáticos, cuestión que había sido silenciada casi por completo en las dos Alemanias en la pintura, el cine y la historiografía al menos durante las dos décadas posteriores a la segunda guerra mundial. Heisig rompió ese silencio en la RDA y lo hizo estableciendo vínculos con el expresionismo de Max Beckmann (1884-1950) y Otto Dix (1891-1969), es decir, desafiando la tendencia oficial del Estado alemán oriental que, con la imposición del realismo socialista al final de los años cuarenta y hasta mediados de los sesenta, exigía a los artistas poner sus capacidades al servicio de la construcción del socialismo.

Titulada en un principio “Erinnerung für die Zukunft” (Memoria para el porvenir) y después, por decisión del propio Heisig, “La furia de las imágenes”, la exposición curada por el historiador y curador Eckhart Gillen, con la que el pintor celebró su cumpleaños número ochenta, se concibió como una contribución fundamental al programa de exposiciones culturales “Zwischen Krieg und Frieden” (Entre la guerra y la paz), con el que el gobierno de Gerhard Schröder y el senado de Berlín querían mantener viva la memoria de la derrota del nacionalsocialismo. Durante la inauguración, el entonces canciller Gerhard Schröder declaró que Heisig representaba no solamente al arte de la RDA, sino que era uno de los artistas alemanes más importantes del siglo xx.³ La muestra se presentó también en Leipzig, Düsseldorf y Wrocław (Breslau). Pocos días después de la apertura de la exposición en Berlín tuvo lugar en esta ciudad la inauguración del monumento a las víctimas del Holocausto, de Peter Eisenman.

Las pinturas presentadas en la exposición están impregnadas de furia contra los perpetradores y los cómplices de los horrendos crímenes del nacionalsocialismo —que Heisig consideró una monstruosa “ruptura civilizatoria”—, una furia que se convierte en tristeza y vergüenza cuando se recuerda a las víctimas. Estas obras pueden considerarse lugares de la memoria (*lieux de mémoire*) en el sentido que Pierre Nora dio al término. Los lugares de memoria son aquellos donde se condensa, cristaliza y refugia la memoria colectiva cuando ésta deja de vivirse colectivamente para localizarse en la historia; son lugares de elaboración del recuerdo, y donde se administra la presencia del pasado en la

3. Véase el discurso del canciller Gerhard Schröder durante la inauguración de la exposición “Bernhard Heisig-La furia de las imágenes”, consultado el 2 de agosto de 2015, en www.bundesregierung.de/Content/DE/Bulletin/2001_2007/2005/04/26-3_Schroeder.html

elaboración presente del recuerdo, de modo que se muestran como encrucijadas de diferentes caminos de la memoria.⁴ Las obras de Heisig contienen la memoria del antifascismo victorioso de la RDA y la memoria traumática de la culpabilidad de la RFA, por tanto, en ellas se plasma el cruce de las memorias de las dos partes de Alemania durante la reorganización del espacio político a partir de la unificación. Esta reorganización llevará a cabo la clausura de una forma de relación con el pasado que promovía la identificación con las víctimas del nacionalsocialismo para dar paso a una política de la memoria que permitiría a los alemanes conmemorar a sus propias víctimas y rememorar acontecimientos como la muerte de centenares de miles de civiles en los bombardeos de los Aliados a 131 ciudades y pueblos alemanes, así como la huida de más de diez millones de alemanes de zonas como Prusia oriental y Silesia.⁵

La obra de Heisig fue objeto de una interpretación que, enmarcada en la narrativa del totalitarismo, la ha convertido en parte de la memoria cultural de “las dos dictaduras alemanas” y ha hecho emerger una nueva víctima: la del régimen socialista alemán. A partir del análisis del contexto cultural y político en el que tuvieron lugar las operaciones que conforman la interpretación de las obras donde Heisig tematiza el recuerdo de los crímenes nazis, explicaré a continuación el proceso por medio del cual estas obras se han presentado como el lugar del ajuste de cuentas con el pasado nacionalsocialista. Señalaré igualmente la forma en la que su interpretación permite apreciar que las memorias de la resistencia antifascista al Tercer Reich han sido eliminadas de los nuevos marcos para la construcción social del recuerdo y la identidad alemanas, de acuerdo con la tendencia dominante durante la guerra fría en Alemania Occidental,⁶ y en función de las necesidades del proceso de

4. Véase Pierre Nora, dir., “Entre mémoire et histoire”, en *Les Lieux de Mémoire. 1. La République* (París: Gallimard, 1984), XVII-XLII.

5. En el arte y la literatura en la RFA estos temas casi no se tocaron. W. G. Sebald aborda esta problemática en *Sobre la historia natural de la destrucción*, trad. Miguel Sáenz (Barcelona: Anagrama, 2003) (título de la edición original: *Lufkrieg und Literatur*).

6. En su gran mayoría, la población alemana apoyó al régimen nacionalsocialista de modo que al finalizar la guerra era difícil que se identificara con los antifascistas liberados de los campos de concentración. Terminada la guerra, la parte occidental de Alemania se identificó menos con el antinazismo que con el anticomunismo y el antitotalitarismo, con lo que eliminó el fascismo de la discusión pública. Por el contrario, Alemania del Este hizo de la resistencia al Tercer Reich el cimiento ideológico del Estado, y lo convirtió así en el elemento más importante de la nueva identidad. El regreso a la Zona de Ocupación Soviética de los antifascistas exiliados en la URSS dio al antifascismo un cariz victorioso.

integración de la nueva nación alemana en la órbita de las democracias occidentales.⁷

El problema: ¿Qué significa “ajustar cuentas con el pasado”?

Los discursos sobre las relaciones entre la conciencia pública alemana y el pasado nacionalsocialista comenzaron en los años cincuenta, en la RFA, haciendo de la rememoración del Holocausto una exigencia moral. Las intervenciones de Karl Jaspers (1883-1969), T. W. Adorno (1903-1969) y Margarete y Alexander Mitscherlich (1917-2012 y 1908-1982) conformaron los marcos para abordar una problemática que se ubicaría en el centro de la identidad alemana como identidad negativa.⁸ A partir de entonces los términos *Aufarbeitung* y *Vergangenheitsbewältigung* dieron forma a un discurso sobre el pasado nacionalsocialista con una fuerte carga moral. El primero se refiere a un trabajo de reelaboración del pasado, de ahí que se traduzca como “ajuste de cuentas”, y el segundo sugiere la idea de sobreponerse al pasado por lo que se traduce comúnmente como “superar el pasado”. Aunque los dos términos pueden usarse como sinónimos, el primero se abrió paso en la conciencia del público lector de periódicos en Alemania Occidental debido a la adopción que de él hicieron los periodistas, mientras que el segundo fue acogido en el mundo académico y usado por intelectuales de izquierda durante los años setenta y ochenta a partir del uso que de él hace Theodor W. Adorno.⁹

En efecto, en 1958 Adorno pronunció la conferencia titulada “¿Qué significa ajustar cuentas con el pasado?”, donde afirma que esta pregunta requiere una explicación pues parte de una expresión que “como frase hecha se ha vuelto altamente sospechosa en los últimos años”, ya que “la actitud de que todo ha de ser olvidado y perdonado, que le correspondería a quienes padecieron la

7. Debo advertir que este texto no presenta los resultados de una investigación de archivo, sino que se basa en fuentes secundarias.

8. Véase Siobhan Kattago, *Ambiguous Memory. The Nazi Past and German National Identity* (Westport, Connecticut/Londres/Greenwood: Praeger, 2001). La idea de una identidad negativa se complementa con la de “patriotismo negativo” desarrollada por Mary Fullbrook en su libro *German National Identity after the Holocaust* (Cambridge: Polity Press, 1999), 122.

9. Carrithers, “Presenciando un naufragio”, 217-218.

injusticia, es asumida por los simpatizantes de quienes la cometieron”.¹⁰ Con ello Adorno alude a las medidas tomadas por Adenauer a finales de los cuarenta y durante la década de los cincuenta, con las que se rehabilitó a los antiguos nazis que habían estado sujetos a las medidas de desnazificación emprendidas por los Aliados. Aunque esta rehabilitación se justificó ante la necesidad de estabilidad política, la consecuencia fue un reforzado intento de “poner punto final” a los crímenes nazis para actuar como si no hubieran ocurrido. De este modo, el término *Aufarbeitung*, que para Adorno significa una relación crítica entre pasado y presente por medio de un trabajo de constante reevaluación, se distorsiona de manera grotesca: los ex nazis y cómplices se convierten en víctimas y es con su pasado, el de la posguerra, con el que se lidia.¹¹

En 1967, nueve años después de la conferencia de Adorno, se publicó en Alemania el libro de Margarete y Alexander Mitscherlich, *Fundamentos del comportamiento colectivo*,¹² que a partir de su publicación se convertiría en la explicación autorizada del problema de la rememoración en la sociedad alemana de la posguerra como una patología. En este libro los Mitscherlich atribuyeron la incapacidad de los alemanes para sentir duelo por la pérdida del *Führer* a una intensa actitud de defensa contra la culpa, la vergüenza y la angustia, lo que los condujo a des-realizar el pasado nazi. Mediante el narcisismo que se manifestaba por medio de los ideales del nacionalsocialismo, la actitud humana hacia el prójimo y la empatía con las víctimas fueron expulsadas del yo. Para los Mitscherlich el tratamiento de esta patología consiste en el trabajo de duelo que, con Freud, entienden como un trabajo de rememoración que permite el procesamiento de la culpa.

Este modelo de confrontación del pasado, que se puede llamar terapéutico,¹³ aunado al movimiento estudiantil y al nacimiento de la Nueva Izquierda en

10. Theodor W. Adorno, “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”, en *Gesammelte Schriften. 10.2. Kulturkritik und Gesellschaft II: Eingriffe. Stichworte. Anhang* (Suhrkamp: Frankfurt del Meno, 1977), 555. Este artículo se publicó en español bajo el título: “¿Qué significa superar el pasado?”, en *Educación para la emancipación*, trad. Jacobo Muñoz (Madrid: Ediciones Morata, 1998), 15-29.

11. Adorno, “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”, 555-566.

12. Margarete y Alexander Mitscherlich, *Fundamentos del comportamiento colectivo: la imposibilidad de sentir duelo*, trad. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza Editorial, 1973).

13. De acuerdo con Siobhan Kattago, en la parte occidental de Alemania la construcción social de la identidad pasó por diversos momentos y diversas modalidades de memoria, todos ellos caracterizados por la internalización de la culpabilidad por el pasado nazi y por el problema de cómo enfrentarlo a cada momento. Durante los años del gobierno de Konrad Adenauer —los

Europa Occidental, que denunció la connivencia con el nazismo de la generación de los padres e hizo del recuerdo un deber ético, tuvo un efecto dramático en la memoria del pasado nacionalsocialista, el cual se convirtió en una pesada carga para la RFA a partir de los años setenta. Quizá la imagen más poderosa de este hecho sea la del canciller Willy Brandt de rodillas delante del monumento a las víctimas del Gueto de Varsovia, el 7 de diciembre de 1970. Esta imagen se convertiría en el símbolo del remordimiento y la capacidad de duelo inexistente en la RFA en las décadas anteriores.

El pintor Bernhard Heisig

Heisig nació en 1925 en Breslau, entonces capital de la Silesia alemana (hoy Wrocław, Polonia). A los 17 años se enroló voluntariamente en la Juventud Hitleriana. Durante la segunda guerra mundial formó parte de la XII División de Tanques de las Waffen-SS, que participó en la ofensiva de las Ardenas y en la defensa de la fortaleza de Breslau. Hasta 1981 el pintor logró ocultar esta participación alterando algunos de sus datos al llenar documentos oficiales. En 1945 estuvo preso en la URSS. Durante la guerra fue herido varias veces. En 1947 se unió al Partido Socialista Unificado de Alemania (SED), que gobernaría la RDA durante sus cuarenta años de existencia.

A partir de 1948 Heisig estudió en Leipzig, primero en la Escuela de Artes Aplicadas (Fachschule für Angewandte Kunst) y, a partir de 1949 en la prestigiosa Escuela Superior de Artes Gráficas y Diseño del Libro (Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig), conocida como Academia de Leipzig. Como estudiante protestó por el despido del artista expresionista Max Schwimmer de su puesto de profesor en 1951. Comenzó su labor docente en la Academia de Leipzig en 1954. De 1961 a 1964 ocupó el cargo de director. En 1961 logró

del llamado milagro económico— la RFA se concentró en las cuestiones morales y jurídicas relacionadas con la responsabilidad de los crímenes contra los judíos, asumiendo la reparación económica correspondiente. Kattago sostiene que durante este periodo dominó un modelo de memoria paria y que fue hasta el final de la década de los años sesenta cuando tuvo lugar un desplazamiento hacia un modelo terapéutico que coincide con una fase de confrontación cultural que tendrá en el movimiento estudiantil del fin de la década de los sesenta su actor más importante. Posteriormente, durante la década de los ochenta, se hicieron visibles los signos que mostraban una tendencia a revisar el significado de la identidad alemana como una identidad negativa para construir un modelo de memoria normalizador. Véase Kattago, *Ambiguous Memory*.



1. Bernhard Heisig,
Pariser Kommune III,
1964, óleo sobre tela
160 × 152 cm, destruida.
D.R. © BERNHARD HEISIG/
BILDKUNST/SOMAAP/
MÉXICO/2017.

introducir la clase de pintura como una disciplina independiente, algo que sería definitivo para el futuro de la hoy mundialmente célebre escuela.

Heisig fue también máximo responsable de la Asociación de Artistas Plásticos de Alemania (Verband Bildender Künstler Deutschlands, vbkd) en el distrito de Leipzig de 1956 a 1959, el puesto de mayor poder que un artista podía ocupar a nivel local. En 1964 pintó la tercera versión de *Pariser Kommune* (La Comuna de París) (fig. 1) y la primera versión de *Der Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten* (El sueño de Navidad del soldado necio) (fig. 2) obras que, al hacer referencia tanto a su participación como soldado de las Waffen-SS y haber sido creadas en la tradición del arte moderno, habrían de marcar una ruptura con las políticas artísticas oficiales de la RDA. Igualmente en marzo de 1964 pronunció un discurso en el V Congreso de la Asociación de Artistas Plásticos, en el que cuestionó la pretensión del SED de mantener a los artistas aislados de los desarrollos del arte moderno y encauzar sus prácticas hacia la creación de una cultura instrumental al régimen. A raíz de estos eventos se retiró de la Academia de Leipzig, así como de toda actividad pública durante algunos años.

2. Bernhard Heisig,
*Der Weihnachtstraum des
 unbelehrbaren Soldaten*
 1975-1977, óleo sobre tela,
 100×107 cm.
 D.R. © BERNHARD HEISIG/
 BILDKUNST/SOMAAP/
 MÉXICO/2017.



Posteriormente, con la llegada de Erich Honecker (1971-1989) al gobierno, Heisig restableció sus lazos con el SED en 1976.¹⁴ El nuevo jefe de Estado prometió que en materia de cultura no habría tabús, de modo que las búsquedas “formalistas” y el “pesimismo” atribuidos al arte moderno durante el mandato de Walter Ulbricht (1949-1971) dejaban de ser percibidos como una amenaza. En 1975 Heisig recibió el encargo para realizar una pintura para el Palacio de la República —sede del parlamento de la RDA a partir de 1976. Heisig pintó *Ícaro*, una imagen que mostraba la figura mitológica elevándose, con la que se aludía en la RDA, a la ambición de construir una sociedad socialista en tierra alemana.

En 1977 Heisig regresó a la Academia de Leipzig donde fungió como director. Ese mismo año se postuló como candidato del SED en las elecciones locales. También se convirtió en uno de los representantes de la RDA en la sexta Documenta de Kassel, que habría de ser el primer escaparate occidental para el arte de Alemania del Este. En 1978 recibió el Premio Nacional de Arte de la RDA y se convirtió en vicepresidente de la Asociación de Artistas Plásticos del país. Por esos mismos años su obra alcanzó mayor notoriedad en el mercado del arte occidental y comenzó a pintar temas que trascendían los del socialismo. En 1979 pintó una segunda versión de *Ícaro*, esta vez en su descenso, algo que diversos autores han interpretado como signo de su pérdida de fe en el proyecto socialista.

14. Erich Honecker fue primer secretario general del SED en 1971 y jefe de Estado a partir de 1976.

Durante los años ochenta, gracias a su amistad con el magnate alemán occidental de la industria del chocolate, Peter Ludwig, Heisig desempeñó en Leipzig un papel importante como agente cultural de la recuperación del arte moderno y de vanguardia, y en la entrada del arte contemporáneo a la RDA.¹⁵ Promovió la exhibición en Leipzig de obras de Picasso (1980), August Sander (1981), El Lissitzky (1983), Man Ray y Henri Cartier-Bresson (1986), Ludwig Kirchner y los artistas de *Die Brücke* (El Puente), así como de Klaus Staeck (1987) y Joseph Beuys (1988).

En diciembre de 1989, después del derrumbe del muro de Berlín, Heisig renunció al SED y devolvió los numerosos galardones y premios que había recibido de las autoridades argumentando que al aceptarlos no tenía conocimiento del abuso de poder y la corrupción en las altas esferas del partido. Heisig falleció en 2011 en Strodene an der Havel, Brandeburgo.

Crímenes de guerra y verdugos voluntarios

Después de la Unificación de Alemania tuvieron lugar diversos debates en torno a la historia y la identidad alemanas, los cuales lograron poner en cuestión uno de los supuestos más importantes de la memoria alemana occidental en torno al pasado nazi, a saber: que los alemanes comunes y corrientes no habían estado al tanto de los crímenes del nacionalsocialismo. Estos debates se detonaron con la exposición “Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944” (Crímenes de la Wehrmacht. Dimensiones de la guerra de aniquilación, 1941-1944), realizada en Hamburgo en 1995 en el Instituto de Investigación Social, así como con la publicación, un año después, del libro del historiador norteamericano Daniel Jonah Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust* (Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el Holocausto).¹⁶

15. La imagen central de *Amplitud y diversidad de la brigada Ludwig* (Weite und Vielfalt der Ludwig Brigade), una instalación en la que en 1984 Hans Haacke exhibió los intereses comerciales y políticos que animaron la mediación cultural de Ludwig, está tomada de una fotografía en la que el magnate aparece al lado de Bernhard Heisig durante la inauguración de la primera exposición de la colección Ludwig, organizada por el Ludwig-Institut für Kunst der DDR en la Städtische Galerie Schloss Oberhausen en 1983. Véase Hans Haacke, *Hans Haacke: Weite und Vielfalt der Brigade Ludwig; Materialien zur Werkentstehung und Rezeption* (Berlín: Realismustudio NGBK, 1983).

16. Daniel Jonah Goldhagen, *Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el Holocausto*, trad. Jordi Fibla (Madrid: Taurus, 1997).

Tanto en la exposición sobre los crímenes de la Wehrmacht, como en el libro de Goldhagen —que tuvo un éxito editorial inusitado en Alemania y recibió numerosos reconocimientos—, la interpretación funcionalista que explicaba los crímenes nazis como producto de una maquinaria impersonal y casi anónima fue cuestionada por la tesis que sostiene la participación activa de los alemanes comunes y corrientes en el funcionamiento de esa maquinaria, asunto que, como veremos más adelante, está en el centro de las obras de Heisig relacionadas con su experiencia en la guerra. La exposición “Verbrechen der Wehrmacht” ponía en cuestión la idea generalizada entre la opinión pública alemana de que el ejército no había participado en los crímenes del nazismo y que éstos eran responsabilidad exclusiva de la SS y la Gestapo. Recordemos que a pesar de que en los procesos de Núremberg, celebrados entre el 18 de octubre de 1945 y el 2 de octubre del 1946 en la parte occidental de Alemania, se juzgó a los perpetradores más importantes del genocidio nazi, entre ellos a miembros de las Waffen-SS, la guerra fría generó una situación en la que, con la fundación de la RDA en 1949, los procesos de desnazificación se detuvieron. Konrad Adenauer decidió llevar a cabo un proceso de rápida democratización e integración social que se consideró incompatible con el ajuste de cuentas con el pasado sin concesiones, que haría necesario el castigo generalizado de los crímenes nazis. Fue así como tuvo lugar la amnistía y la integración social masiva de los criminales y los seguidores del nazismo. Los criminales de guerra que habían sido condenados por los Aliados fueron liberados. A las fuerzas armadas del Tercer Reich (la Wehrmacht) se les rehabilitó y los políticos de la RFA consideraron que los soldados regulares del ejército nazi habían participado en una guerra “normal”. Todo ello se consideró una contribución a la estabilidad democrática del nuevo país.¹⁷

Por medio de diversos documentos, entre ellos fotografías tomadas por los propios soldados y enviadas a sus familiares en las que se mostraban junto a cadáveres, “Verbrechen der Wehrmacht” probaba que el ejército había perpetrado numerosas masacres en poblaciones civiles en la Unión Soviética y Serbia, al tiempo que participaba en el exterminio de judíos. Se evidenciaba así que el ejército había estado en el centro de una guerra de conquista y exterminio de comunistas, comunidades eslavas y judíos, una guerra que se había radicalizado ante la resistencia soviética tornándose en una guerra colonial y una

17. Edgar Wolfrum, “Erinnerungskulturen”, *Stiftung Topographie des Terrors. Gedenkstättenrundbrief*, 2003, 17-20, consultada el 2 de agosto de 2015, en www.gedenkstaettenforum.de/n/c/gedenkstaetten-rundbrief/rundbrief/news/erinnerungskulturen/

cruzada antisemita. Al demostrar la participación en esta guerra de millones de jóvenes soldados que representaban a la sociedad alemana, con la cual mantenían contacto e intercambiaban información, se destruía la creencia de que los alemanes ignoraban los crímenes nazis.¹⁸

En este clima tuvieron lugar las acaloradas discusiones sobre la obra de Heisig, que constituyen uno de los momentos más álgidos del *Bilderstreit*, es decir, de la discusión pública que se inició en 1990 en Alemania y en la cual, a la sombra de la narrativa del totalitarismo, se discutieron los términos de la integración del legado artístico de la RDA.¹⁹ Estas discusiones no habrían sido tan violentas si Heisig no hubiera formado parte de las Waffen-SS y no hubiera sido un artista importante dentro de la república socialista alemana. En su biografía se encontraban “las dos dictaduras alemanas” que, de acuerdo con la narrativa del totalitarismo —revivida después de la unificación—, formaban parte de un pasado que debía ser “superado”. Ello se puso de manifiesto al final de la década de los noventa, cuando se invitó al pintor a realizar una obra para el Reichstag de Berlín, no obstante el reconocimiento que había obtenido en Alemania Occidental desde 1977. En efecto, junto con Werner Tübke, Wolfgang Mattheuer y Willi Sitte representó oficialmente a la RDA en la sexta edición de la Documenta de Kassel de ese año, posteriormente su obra alcanzó una mayor notoriedad en 1986, cuando Helmut Schmidt le encargó retratarlo para incluir el cuadro en la sala de retratos de la Cancillería Federal. No obstante, después de la unificación de Alemania, entre 1998 y 1999, Heisig se vio en el centro de una violenta discusión pública cuando el parlamento alemán le encargó realizar una obra para el Reichstag.

En esta ocasión el parlamento invitó a Heisig en calidad de representante de la ex RDA a presentar una obra al lado de otros pintores alemanes como Sigmar Polke, Georg Baselitz y Gerhard Richter, así como de artistas de los países que liberaron a Alemania del nazismo en 1945: Ilya Kabakov de la ex

18. Véase Enzo Traverso, *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política* (Madrid: Marcial Pons Ediciones Jurídicas, 2000), 82-86. Los feroces debates suscitados por esta exposición alcanzaron su momento culminante en 1999, cuando sus detractores pudieron mostrar la inautenticidad de cuatro de las fotografías expuestas y consiguieron su clausura. La exposición volvió a abrirse en 2002, después de que una comisión independiente lograra disipar cualquier duda sobre la falsificación de documentos. La exposición viajó por 33 ciudades de Alemania y Austria.

19. Eduard Beaucamp, “Der deutsch-deutsche Kunststreit-20 Jahre nach dem Fall der Mauer”, en *60/40/20 - Kunst in Leipzig seit 1949*, eds. Karl-Siegebert Rehberg y Hans-Werner Schmidt (Leipzig: Seemann, 2009), 256-261.

URSS, Jenny Holzer, de Estados Unidos y Christian Boltanski, de Francia. Con motivo de ese encargo, en febrero de 1998, el historiador del arte alemán oriental Christoph Tannert y 58 personalidades de la cultura protestaron en una carta abierta acusando a Heisig de artista oficial (*Staatskünstler*) del régimen socialista. Los firmantes se preguntaban: “¿Es Heisig el artista que puede realmente expresar el nuevo espíritu de la república berlinesa? Cada generación tiene el Reichstag que se merece. Veremos si las futuras generaciones lo preservan.”²⁰ La presentadora de televisión Lea Rosh, quien junto con el historiador Eberhard Jäckel había hecho el llamado en favor de la construcción de un monumento para conmemorar el genocidio judío en la nueva capital alemana, declaró que no valía la pena erigir un monumento a las víctimas del Holocausto si al lado, en el Reichstag, se iba a exponer la obra de un antiguo miembro de la SS.²¹ Uwe Lehmann-Brauns, miembro del Partido Demócrata-Cristiano (CDU), acusó a Heisig de “servidor de dos dictaduras”²² y comparó su trabajo con el de Arno Breker, el escultor favorito de Hitler. En una de las sesiones del parlamento Lehmann-Brauns preguntó si era posible explicarle a alguien de Israel que el cuadro había sido pintado por un hombre que fue miembro de las Waffen-SS. A lo que el historiador Götz Aly respondió que lo que debía explicarse a esa hipotética visita era que se trataba de una pintura “de un hombre que se equivocó, de un hombre que representa a una generación de jóvenes alemanes que no gozó de la ‘gracia de nacer después’ [...] es la pintura de un hombre que ha reconocido su error, ha trabajado durante toda su vida para explicárselo a sí mismo y a los demás.”²³

20. “Heisig est-il vraiment l’artiste qui convient pour exprimer l’esprit de la nouvelle République berlinoise? [...] Chaque génération a le Reichstag qu’elle mérite. On verra si les génération futures le gardent”, en Lorraine Millot, “Bernhard Heisig, 73 ans, peintre, ancien SS et ancien communiste, s’exposera finalement au parlement allemand. Sa venue a fait scandale. L’incendiaire du Reichstag”, *Libération* (23 de mayo de 1998), s. n. p., consultado el 2 de agosto de 2015, en www.liberation.fr/portrait/1998/05/23/bernhard-heisig-73-ans-peintre-ancien-ss-et-ancien-communiste-s-exposera-finalement-au-parlement-all_235848 (trad. de la autora).

21. Millot, “Bernhard Heisig”, s.n.p.

22. Citado por April Eisman en “Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art”, tesis doctoral (University of Pittsburgh, 2007), 234.

23. Götz Aly, “Das müssen wir erklären”, *Berliner Zeitung*, 19 de marzo de 1998, s. n. p., consultado el 10 de agosto de 2015, en www.berliner-zeitung.de/archiv/das-muessen-wir-erklae-ren,10810590,9410232.html. La frase “no gozó de la gracia de nacer después” fue pronunciada por Kohl durante una visita a Israel en 1984.

Las declaraciones de Aly, que sugieren que Alemania se lamentaba de no haberse integrado antes a Occidente y se empeñaba ahora en “compensar sus errores”, traducen con nitidez el clima cultural y político de los años posteriores a la unificación, cuando la exposición “Verbrechen der Wehrmacht” y el libro de Goldhagen contribuyeron a una renovación de la mirada sobre el pasado antisemita y genocida de los alemanes continuando así la tendencia hacia la normalización del pasado iniciada en los años ochenta por la gestión de Helmut Kohl.²⁴ Finalmente, la pintura de Heisig, *Zeit und Leben*, 1988-1989 (Tiempo y vida), que recorre la historia de Alemania mediante referencias a Federico el Grande, la revolución de 1848, Bismarck y los 12 años de nacionalsocialismo, se ubicó en la cafetería del Reichstag.

Normalizar el pasado nacionalsocialista

En la RFA los signos de la tendencia que buscaba normalizar el pasado aparecieron al final de la guerra fría, en un ambiente político marcado por el recrudescimiento de la tensión este-oeste, provocado por la decisión de la OTAN de reforzar sus efectivos militares en Alemania.²⁵ Entre estos signos se encuentra la ofrenda floral que en abril de 1985 Ronald Reagan y Helmut Kohl depositaron en el cementerio militar de Bitburg para honrar la memoria de los soldados alemanes sepultados ahí, incluyendo a 49 miembros de las Waffen-SS. Igualmente un mes más tarde Richard von Weizsäcker instaba en un discurso a la población a entrar en una nueva etapa de normalidad. La ceremonia de Bitburg, que ubicaba a los verdugos en la condición de víctimas del Tercer Reich y negaba la singularidad de los crímenes nazis, así como el discurso de Von Weizsäcker, que argumentaba que la culpa por los crímenes del pasado era individual y no de una nación entera, marcaron el inicio de un giro en la política de la memoria (*Gedächtnispolitik*) dentro de la agenda del gobierno conservador de Kohl.²⁶ La iniciativa de Kohl de crear dos museos de historia: La Casa de la Histo-

24. Huyssen, *En busca del futuro perdido*, 79.

25. En 1982 el canciller socialdemócrata Helmut Schmidt llevó a cabo el llamado *doble acuerdo* de la OTAN que, en contra de los movimientos pacifistas y de gran parte de su partido, impulsó el estacionamiento de misiles de alcance medio en Alemania en previsión de un posible fracaso de las negociaciones de desarme entre Estados Unidos y la Unión Soviética.

26. Jürgen Habermas calificó estos eventos de “operaciones de lavado y maquillaje” para liberar a la población alemana de la responsabilidad colectiva por delitos que no hubieran podido

ria (Haus der Geschichte) en Bonn y el Museo Alemán de Historia (Deutsches Historisches Museum) en Berlín, ponía en marcha una política del recuerdo orientada a lograr una identificación positiva con la historia de Alemania en el presente democrático, y ello independientemente de la división del país. Se trataba de abrir paso a una etapa en la que hablar del pasado en Alemania significara algo más que hablar del nacionalsocialismo.

Así, mientras Gorbachov ponía en marcha la perestroika y la URSS perdía peso en el panorama internacional, en la RFA comenzaba el proceso de clausura de una forma de relación con el pasado enmarcada dentro del discurso del “ajuste de cuentas con el pasado”. El proyecto de Kohl tuvo como consecuencia la intensificación y emergencia de una serie de rituales y conmemoraciones de aniversarios rememorando el Tercer Reich, que gozaron de una amplia cobertura por parte de los medios de comunicación. Entre ellos sobresale la conmemoración del quincuagésimo aniversario de la Kristallnacht, Noche de los Cristales Rotos —el pogromo organizado contra los judíos alemanes en 1938— recordado públicamente el 9 de noviembre de 1988.²⁷ Durante la ceremonia, el discurso estuvo a cargo del político conservador y presidente del Bundestag, Philipp Jenninger, quien desde el punto de vista de los herederos de los perpetradores “explicó”, en una especie de “lección de historia”, las razones del apoyo del pueblo alemán al nacionalsocialismo. También en la RDA se conmemoró esa fecha, por primera vez, pero, ahí fue una señal de apertura hacia el reconocimiento del pasado nacionalsocialista.²⁸ Ese mismo año de 1988 se formó en

cometerse sin la indiferencia de la colectividad. Jürgen Habermas, “El lastre del pasado”, en *Ensayos políticos*, trad. Ramón García Cotarelo (Barcelona: Península, 1988), 225-234.

27. En esta fecha se sobreponen diversas memorias: la revolución de noviembre de 1918, el fallido golpe de Estado de Hitler en 1923, y la Noche de los Cristales de 1938.

28. La relación de los alemanes orientales con el pasado nazi fue completamente distinta a la de los occidentales. Desde los años de la ocupación soviética se creó una narrativa oficial construida a partir de la resistencia comunista frente al fascismo, de modo que se creó también la idea de la RDA como un país regenerado por el socialismo, un país de héroes que había logrado la victoria sobre el fascismo. Debido a que se estableció que las víctimas de los crímenes nazis fueron los soviéticos y los comunistas, la memoria del Holocausto se relegó a un segundo plano. Más aún, hasta 1984 la RDA, igual que la URSS, apoyó el antisemitismo y practicó políticas antisionistas. Esta situación se modificó en la década de los ochenta cuando, como respuesta a la tendencia hacia la normalización en la RFA y debido a las presiones internacionales, el régimen socialista comenzó a ubicar la cuestión judía y el Holocausto dentro de las políticas del recuerdo de la RDA. En aquel año se actualizó el museo de Buchenwald y se puso en marcha la restauración de la sinagoga de Berlín. No obstante, se impidió la proyección de la película *Shoah*, de Claude Lanzmann. Jeffrey

Alemania Occidental la asociación civil Perspektive Berlin, presidida por Lea Rosh y Eberhard Jäckel, cuya meta era la construcción de un memorial en recuerdo de los judíos asesinados en Europa. El proyecto se concretaría en 2005, con la obra de Peter Eisenman en el centro de Berlín que fue abierta unos días después de la inauguración en Berlín de la exposición de Heisig “Die Wut der Bilder”.

Otro signo de la tendencia normalizadora fue el “debate de los historiadores” (*Historikerstreit*) que tuvo lugar entre 1986 y 1987 en Alemania Occidental y constituye el más intenso debate que sobre la conciencia histórica del genocidio nazi ha tenido lugar en los ámbitos académico y mediático después de la segunda guerra mundial. Las interrogantes que motivaron el debate se referían a los usos políticos de la historia y sus relaciones con la cuestión de la identidad. La pregunta que más resonancia tuvo fue la de Ernst Nolte (1923-2016),²⁹ quien cuestionó la singularidad de los crímenes del nazismo. Nolte no sólo afirmó que Auschwitz no fue en primera instancia resultado del antisemitismo nazi, sino que negó su estatus de genocidio. Para él, el Holocausto fue una reacción y una copia de los actos de aniquilación llevados a cabo por los bolcheviques durante la revolución rusa. Esta tesis sentó las bases de una aproximación al pasado que, por medio de comparaciones entre nazismo y comunismo soviético, intentó eliminar la singularidad del nacionalsocialismo: el asesinato en masa de seis millones de judíos. Las consecuencias de esta negación son diversas; una de ellas es precisamente la eliminación del legado del Tercer Reich a los alemanes: la culpa y la responsabilidad transgeneracional.

Para una buena parte de la opinión pública, la sola idea de que, como afirmó el historiador Ernst Nolte, el asesinato en masa de judíos fuera en realidad una “acción asiática”, aprendida de Stalin, significó una amenaza para la autocomprensión de Alemania como parte de la comunidad occidental. Jürgen Habermas consideró que más que una disputa académica, el *Historikerstreit* era una operación para lograr “desechar el pasado” (*Entsorgung der Vergangenheit*). En efecto, sin la conciencia de la responsabilidad en la perpetración del asesinato

Herf, *Divided Memory. The Nazi Past in the Two Germanys* (Cambridge: Harvard University Press, 1997), 106-160.

29. El 6 de junio de 1986 el historiador Ernst Nolte publicó en el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung* el famoso artículo “Vergangenheit, die nicht vergehen will. Eine Rede, die geschrieben, aber nicht mehr gehalten werden konnte” (“Un pasado que no quiere pasar. Un discurso que fue escrito, pero que no pudo sostenerse”). La discusión tuvo lugar en ese periódico y en *Die Zeit*.

de seis millones de judíos y otros grupos minoritarios, la historia de Alemania se convertía en la de un país ocupado por Hitler durante 12 años y liberado en 1945.³⁰

El debate estético de la guerra fría: realismo y formalismo

Bernhard Heisig comenzó a tematizar sus vivencias como soldado durante la segunda guerra mundial hasta entrada la década de los sesenta, después de elaborar numerosos dibujos y litografías con tema histórico, por ejemplo sobre la revolución de 1848 y la Comuna de París, así como ilustraciones de libros para las obras de Ludwig Renn, Johannes R. Becher y Erich Maria Remarque. En 1964 pintó la tercera versión de *Pariser Kommune* (fig. 1), un cuadro en el que junto a la descripción de la masacre de los comuneros por las tropas de Versalles introdujo su propia experiencia como soldado de las Waffen-SS. Y lo hizo mediante un estilo y unas estrategias formales que se alejaban del tipo de realismo que había venido caracterizando su trabajo, con lo que se distanciaba de las líneas estéticas dominantes en la RDA.

El realismo socialista exigía representaciones edificantes capaces de estimular el imaginario social épico. En términos generales, este estilo enfatizaba el papel social del arte; la importancia del contenido sobre la forma; el virtuosismo técnico y el ilusionismo. El arte debía describir la realidad “en su desarrollo revolucionario” por medio de la acción de héroes positivos, oponiéndose así al “formalismo”, “individualismo”, “irracionalismo” y “cosmopolitismo” del arte moderno occidental. Una de sus premisas era la representación de lo típico, la categoría estética definida en el siglo XIX por Friedrich Engels (1820-1895) como la adecuada para la representación del movimiento histórico revolucionario. En el socialismo, lo típico eran los trabajadores, el activista heroico, el funcionario del partido, los miembros de las organizaciones de masas. Todos ellos debían ser héroes positivos que proyectaran el deseo de un futuro socialista idealizado. Con base en esas premisas, desde el final de los años cuarenta y durante los cincuenta, el SED estimuló un arte que presentara el progreso socialista a partir del trabajo colectivo, donde los medios de producción y los diversos actores sociales se presentaran en una relación armónica.³¹

30. Véase Jürgen Habermas, *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historian* (Cambridge: Polity Press, 1989).

31. Véase Karin Thomas, *Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne* (Colonia: DuMont, 1985), 22-24.



3. Bernhard Heisig, *Pariser Kommune*, 1962, óleo sobre tela, 123 x 152 cm. D.R. © BERNHARD HEISIG/BILDKUNST/SOMAAP/MÉXICO/2017.

La pintura de Heisig contradecía esas directrices. *Pariser Kommune* se presentó en la VII Exposición Regional de Arte de Leipzig, inaugurada en octubre de 1965 como parte de los festejos del aniversario número ochocientos de la fundación de la ciudad. Heisig había pintado escenas de la Comuna de París desde 1959 (fig. 3). En 1961, ya nombrado director de la Academia de Leipzig, exhibió dos pinturas y diez litografías en la VI Exposición Regional de Arte de Leipzig. En esa ocasión fue el mismo Ulbricht quien al contemplar *Pariser Märztage, 1871*, 1960 (Días de marzo en París, 1871) habría criticado la pasividad de las figuras y habría conminado a Heisig a enfatizar el “asalto de los comuneros”. Las imágenes hacían referencia a la paz de marzo, más que a los eventos de mayo cuando, en efecto, los comuneros asaltaron el casco urbano de París, lo cual provocó la llamada semana sangrienta, del 21 al 28 de mayo que

4. Werner Tübke, *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III*, 1965, 188 × 121 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.
D.R. © WENER TÜBKE/BILDKUNST/SOMAAP/
MÉXICO/2017.



dejó cerca de 30 000 muertos. El jurado consideró que la pintura era demasiado estática y Heisig respondió destruyéndola, a fuerza de retrabajarla.³²

En 1964, después de su renuncia a la dirección de la Academia de Leipzig, Heisig presentó en la VII Exposición Regional de Arte de Leipzig la tercera versión de *Pariser Kommune III* (fig. 1), en la cual combinaba escenas y momentos históricos que mostraban la lucha cuerpo a cuerpo de múltiples personajes en los últimos días de la Comuna, antes de ser masacrados por las tropas de Versalles (fig. 1). En la misma exposición se presentaron las obras de Tübke, *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III* (Memorias del señor juez Schulze III) (fig. 4) y de Mattheuer, *Kain* (Caín).³³ Las tres obras tenían en común la

32. Véase April Eisman, “Denying Difference to the Post-Socialist Other: Bernhard Heisig and the Changing Reception of an East German Artist”, *Contemporaneity* 2 (2012): 51. David Bathrick señala que, en el imaginario comunista, el legado de la Comuna de París había sido relegado al reino de la utopía en razón de que los bolcheviques reemplazaron los sóviets por un partido jerarquizado y hegemónico —como el sujeto de su propia representación en la historia— y desarrollaron un aparato burocrático para la determinación y controles de las necesidades sociales. David Bathrick, *The Powers of Speech. The Politics of Culture in the GDR, Modern German Culture and Literature* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1995), 59.

33. En 1960 la prensa distinguió a Heisig como uno de los artistas jóvenes más importantes de Leipzig, junto con Harry Blume, Willi Sitte y Werner Tübke. Eisman, “Denying Difference”, 50.

atención a los acontecimientos de la historia y acusaban un alto grado de libertad creativa tanto en términos estéticos como iconográficos. El cuadro de Heisig representaba a la multitud atrapada entre las bayonetas e identificada con la pancarta “*Vous êtes travailleurs aussi*” (“Ustedes también son trabajadores”).

En *Pariser Kommune III*, Heisig daba la espalda a las demandas de la estética realista socialista impuesta por el SED en diversos sentidos al presentar una visión emocional (subjetiva) del hecho histórico, acentuada por la recuperación de la obra de artistas como Francisco Goya y de la tradición expresionista alemana de autores como Otto Dix y Max Beckmann. Una vez más, en lugar de una representación de los días optimistas y heroicos de la Comuna, que se celebraba en la RDA como el primer gobierno comunista de la historia, Heisig ofrecía la visión de la masacre que tuvo lugar antes de que la Comuna llegara a su fin en 1871. Por otra parte, Heisig iba más allá en su relación con el arte moderno: la fragmentación de las figuras, la contraposición de diversos planos y el contenido de las escenas del cuadro respondían a una operación de montaje propia de las vanguardias dadaísta y constructivista, rechazada por la estética realista. Estos recursos, junto con las pinceladas enérgicas y la paleta caliente y contrastante los usó Heisig para enfatizar la violencia y ferocidad del ataque.

Pariser Kommune III no fue bien recibida por la crítica. A Heisig se le acusó de banalizar los problemas formales y de denigrar el valor de la Comuna al representarla como una retorcida masa amorfa. La de Heisig era una pintura no edificante, algo de lo que se había acusado también a Ernst Barlach y Käthe Kollwitz en los años cincuenta, cuando los funcionarios del régimen vieron en recursos del arte moderno tales como la deformación y fragmentación de la figura humana, un acto de vandalización de lo humano.³⁴ Desde los años treinta el expresionismo había sido visto por los comunistas como una tendencia vinculada con el fascismo y había sido atacado por los defensores de la estética realista como una actitud artística que al concentrarse en la expresión subjetiva inmediata de las visiones del artista impedía la comprensión de los problemas sociales y de las fuerzas históricas en marcha para su superación. De acuerdo con la estética de Georg Lukács (1885-1971), la representación realista debía enfocar la realidad en su dinámica, en su movimiento y desarrollo,

34. Véase Ulrike Goeschen, “From Socialist Realism to Art in Socialism: The Reception of Modernism as an Instigating Force in the Development of Art in the GDR”, *Third Text* 23, núm. 1, número especial, *Socialist Eastern Europe* (2009): 43-53, consultado el 2 de agosto de 2015, en www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528820902786669

por ello no podía sostenerse en el fragmento, sino que debía representar la totalidad de las relaciones sociales de una época.³⁵

Los cuadros de Heisig están compuestos por imágenes sobrecargadas de significados, por lo que su complejidad supone un espectador activo capaz de elaborarlas estéticamente y cognitivamente. Basados en el montaje, ubican en un mismo espacio diferentes escenas y eventos históricos que no están vinculados por ninguna relación de tiempo o espacio. De acuerdo con Ulrike Goeschen, en la RDA, la expresión, el montaje, la alegoría y el símbolo fueron considerados estrategias ilegítimas para el arte contemporáneo hasta mediados de los años sesenta, cuando su uso se condicionó a la consecución de fines ideológicos adecuados a la lucha antifascista, la representación del hombre nuevo y la construcción del socialismo. Por ello, la realización y exhibición de una obra como *Pariser Kommune III* de un artista con la influencia y la fama de Heisig en Leipzig, así como su exhibición en un evento público como la VII Exposición Regional de Arte de Leipzig, hacían ostensible la posición del pintor frente a la disputa entre “formalismo” y “realismo” que, ya desde antes de la fundación de la RDA, venía alimentando los desarrollos del arte en la parte oriental de Alemania y que, referida a la contraposición entre arte socialista y arte moderno, estaba en el centro de la confrontación estética entre las dos superpotencias mundiales. Con *Pariser Kommune III* de 1964 Heisig parecía responder polémicamente a la demanda de Ulbricht de pintar el asalto de los comuneros a París y se situaba de lleno en la tradición artística moderna y evidenciaba, de ese modo, un giro en su posición frente al régimen para el cual la primacía de la subjetividad en arte indicaba un estado de duda sobre la victoria del socialismo.³⁶

35. En los años treinta, en el horizonte histórico configurado por el nazismo, el comunismo y el liberalismo capitalista, Lukács postuló el realismo como la vía para la creación de un arte socialista. El filósofo húngaro consideró la literatura moderna y en especial el expresionismo como un arte subjetivista que extrae sus escenas del flujo histórico de la totalidad social y la retrata como objeto de contemplación o de ferviente emoción. En oposición al naturalismo y al expresionismo, que vinculó con la ideología guillermina y el nazismo, el realismo permitía el acceso a las mediaciones que conectan la experiencia con la realidad objetiva de la sociedad. Véase Georg Lukács, “Se trata del realismo”, en *Materiales sobre el realismo*, trad. Jacobo Muñoz (Barcelona: Grijalbo, 1977), 7-46.

36. Harald Olbrich, “Ästhetische Subjektivität oder Subjektivismus”, en *Bildende Kunst* 5 (1966), en *Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, Ekhart Gillen, comp. (Colonía: DuMont, 2005), 64.

Política cultural y agencia artística

El giro de la obra de Heisig hacia el arte moderno tuvo lugar después de su pronunciamiento en favor de la libertad artística en el V Congreso de la Asociación de Artistas Plásticos en marzo de 1964, un mes antes de la celebración de la II Conferencia de Bitterfeld. Esta conferencia representa el momento más importante del proyecto socialista de una renovación cultural que habría de redefinir las relaciones entre artistas y trabajadores, con la cual el SED buscaba también reforzar su liderazgo en materia de cultura. Por medio de la vinculación de los mundos del arte, el trabajo y la producción se buscó eliminar la separación entre el trabajo intelectual y el trabajo manual; se apoyó sistemáticamente las actividades literarias y artísticas para ampliar el desarrollo multidimensional de habilidades y facultades humanas. Pero al mismo tiempo, la llamada vía de Bitterfeld significó una embestida contra la intención de los artistas de ampliar sus márgenes de libertad encauzando su actividad hacia el realismo socialista.

De manera prístina, el discurso pronunciado por Heisig describe el régimen socialista como un sistema político que intentaba hacer de la obediencia y la adaptación —así como de la infantilización y el sometimiento—, valores clave para mantener su hegemonía. Heisig criticó la pretensión del régimen de mantener aislados a los artistas de la modernidad occidental y de expulsar de su actividad los temas relacionados con su individualidad como sus sueños, sus anhelos, sus tragedias y sus miedos. El pintor criticó la evaluación del arte basada en las premisas oficiales y denunció la intención del régimen de legitimar la inserción del arte en la lógica de la productividad y el rendimiento. Bajo esta lógica, explica, “el arte tiene que satisfacer necesidades, [...] y los artistas representan una suerte de consorcio de servicios —dividido en diferentes secciones— obligado a llevar a cabo con ‘gran maestría’ las ideas preconcebidas en la teoría. La pregunta es cómo se supone que ha de surgir esa maestría, a menos que se entienda por maestría una perfecta aplicación de reglas y habilidades técnicas en abstracto”.³⁷

Estas declaraciones, que suscitaron las carcajadas y los aplausos de los asistentes al V Congreso, revelan la negativa de Heisig a aceptar el deseo de

37. Bernhard Heisig, Discurso pronunciado durante el V Congreso de la Asociación de Artistas Plásticos (VBKD) del 24 al 26 de marzo de 1964. Transcrito y publicado como “Dokument A-IV, 1.4”, en *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, ed. Ulrike Goeschen (Berlín: Duncker & Humblot, 2001), 424-431.

convertir a los artistas en “operarios” de un código —el del realismo socialista— que, confeccionado y calculado de acuerdo con criterios productivos, amenazaba con convertir el arte en un subsector de la cultura de masas socialista.

Dos meses después de pronunciado el discurso, a Heisig se le invitó a mostrar su lealtad al partido, por lo que llevó a cabo públicamente una autocrítica dentro de la Conferencia del SED “Evaluación del V Congreso de la Asociación de Artistas Plásticos y de la Segunda Conferencia de Bitterfeld”, celebrada el 10 de junio de 1964 en Berlín. La autocrítica era usual entre los intelectuales y artistas en la RDA y, junto con la censura de obras, era aceptada como parte de las reglas del juego político con el régimen. En el intervalo transcurrido entre el discurso y la autocrítica, Heisig recibió el encargo oficial para participar en la decoración del entonces prestigioso Hotel Deutschland, en el centro de Leipzig. Como resultado de la invitación, pintó en 1965 una serie de murales en los que, con un estilo esquemático, alejado del realismo socialista, y a través de la superposición de motivos y escenas presentó una visión optimista de ciudades alemanas orientales como Rostock, Halle y Schwedt.³⁸ En esta ocasión, Heisig respetó la iconografía del realismo socialista, pero no sus convenciones plásticas.

Heisig no fue una “víctima” del régimen socialista ni un “artista oficial”. La imposición del realismo socialista en la parte oriental de Alemania —que tuvo lugar desde 1947— trajo consigo mucho más que una estética, fue portadora de modelos de autoridad cultural y formas de comportamiento, así como de un sistema de disciplina y recompensas, todo ello manejado y diseñado por una burocracia centralizada, relacionada con el partido y los ministros de gobierno mediante una compleja red de afiliaciones. El discurso de Heisig en el V Congreso, al igual que el giro en su pintura hacia el expresionismo, lejos de ser producto de una postura por completo opuesta al régimen socialista, fue estimulado por una cierta relajación en materia de cultura producto de la construcción del muro en 1961.³⁹ Tuvo lugar en el contexto del reconocimiento de un grupo

38. Véase Eisman, “In the Crucible: Bernhard Heisig and the Hotel Deutschland Murals”, en *Art outside the Lines. New Perspectives on GDR Art and Culture*, ed. Kelly y A. Włodarski (Ámsterdam/Nueva York: Rodopi), 21-41. La historiografía sobre Heisig sostiene que su discurso le habría costado su puesto como rector de la Academia de Leipzig. No obstante, April Eisman sostiene que Heisig había renunciado a su puesto antes de pronunciar el discurso y que el motivo de su retiro de la rectoría de la Academia de Leipzig fue la necesidad de “disponer de más tiempo para su trabajo artístico”.

39. El muro, construido en 1961, fue declarado por Walter Ulbricht como una “muralla de protección antifascista” que permitiría llevar a cabo una verdadera discusión sobre la construcción de

de historiadores del Instituto de Ciencias Sociales, afiliado al SED, del arte moderno alemán como base del arte realista socialista de Alemania del Este. Desde 1960, estos historiadores de manera pública explicaron el arte de la RDA como heredero del trabajo de Käthe Kollwitz (1867-1945), los artistas asociados a la Asso (Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler [Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios]), los expresionistas, los constructivistas rusos y la Bauhaus. Como resultado de este proceso, como se explicó más arriba, desde mediados de los sesenta, las estrategias del arte moderno fueron aceptadas en la RDA.

Es verdad que en diferentes momentos de su vida Heisig defendió la autonomía artística y la capacidad de agencia de los artistas; y aunque tuvo dificultades con el gobierno de Walter Ulbricht no rechazó totalmente la estética realista⁴⁰ y gozó del apoyo de Erich Honecker. Su relación con el régimen, como la de muchos otros artistas, fue más compleja de lo que parece. Su caso muestra que en la RDA las relaciones entre el artista y el Estado estaban lejos de ser claras y estables, y que más bien se caracterizaban por una constante tensión entre el control político y las tentativas de crear y extender los espacios para la libertad de expresión. Dicho en otras palabras, estas relaciones fueron complejas y cambiantes, y estuvieron en todo momento marcadas por la ambigüedad, lo cual les permitió a los artistas establecer una negociación permanente entre agencia individual y demandas del régimen.

El soldado necio y el “ajuste de cuentas” con el pasado

Después de la exhibición de *Pariser Kommune*, Heisig comenzó una etapa de trabajo caracterizada por la producción de cuadros impetuosos y turbulentos, llenos de imágenes de violencia, cólera y desesperanza, cuya creación se pro-

la sociedad socialista y el lugar que en ella deberían desempeñar el arte y la cultura. A pesar de que a partir de esa fecha el SED hizo ciertas concesiones en materia artística, se empeñaba en evitar las discusiones sobre el arte de Occidente, al cifrar las garantías de la estabilidad social en el aislamiento y la reclusión, tal como lo demostró la XI sesión plenaria del SED, celebrada en 1965, año en el que se censuró las obras de escritores como Wolf Biermann, Stefan Heym y Heiner Müller y en el que se interrumpió la producción cinematográfica, se prohibió la proyección de películas y se puso candados a la prensa y la radio.

40. En 1991 Heisig se refería a su estilo como “objetivista-abstracto”, con lo que aludía a la primacía de la realidad como problemática o asunto de reflexión plástica, y a la forma de su representación dentro de los cauces de la estética del arte moderno y del modernismo. Véase Reiner Moritz, *Bernhard Heisig: ein deutscher Maler*, DVD (Fráncfort del Meno: HR, 1991).

longaría hasta el final de su vida. Entre ellos se cuentan los que, al incluir las referencias a la segunda guerra mundial han sido objeto de interés por parte de historiadores y críticos occidentales. En la exposición que tuvo lugar con motivo de la celebración del aniversario número 200 de la Academia de Leipzig en 1964, Bernhard Heisig presentó *Der Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten*, 1964 (El sueño de navidad del soldado necio) (fig. 2), la pintura que, habría de convertirlo primero en la RFA y luego en la Alemania unificada en el pintor que logró finalmente enfrentar el traumático pasado nacionalsocialista. De esta pintura realizaría una segunda versión entre 1975 y 1977. En ambas versiones el protagonista es un soldado de la Wehrmacht, un joven que, como el propio Heisig y muchos otros de su generación —entre ellos figuras prominentes del arte y la literatura como Joseph Beuys (1921-1985) y Günter Grass (1927-2015)—, vio en la Juventud Hitleriana y en la guerra una vía de escape de la vida familiar y un acceso a la aventura.⁴¹

En *Der Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten* el soldado reposa sobre un tapete que lo sostiene en medio de un reino de terror que él parece experimentar como un lugar poblado de maravillas. El tapete se eleva por encima de un campo de batalla en el que ha tenido lugar una sangrienta matanza. El soldado se acompaña de los signos del poder militar nazi y prusiano como la esvástica, el águila alemana y la Cruz de Hierro. Diversos juguetes militares invaden su cuerpo y junto con la contemplación de la Cruz de Hierro lo sumen en un trance que le impide percatarse de la dimensión catastrófica de su situación, anunciada por el arcángel san Gabriel que, a su izquierda, toca la trompeta del Juicio Final. Todo ello hace visible la alienación del soldado. *Pariser Kommune* y *Der Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten* fueron destruidas por el propio Heisig, quien en no pocas ocasiones destruyó sus pinturas a fuerza de retrabajarlas. En la segunda versión de *Der Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten*, al igual que en la de 1964, el soldado

41. Heisig explicó su adscripción a las asociaciones juveniles nazis: “Yo tenía dieciséis años, quería vivir la gran aventura. Pensé que cumplía mi deber. Es así como los alemanes se volvieron culpables, pensando que cumplían con su deber”, citado por Millot en “Bernhard Heisig, 73 ans”, s.n.p. Al igual que Heisig, Joseph Beuys se afilió voluntariamente a la Juventud Hitleriana a los 17 años. Véase George Jappe, “Interview with Joseph Beuys”, en *Joseph Beuys. Mapping the legacy*, ed. Gene Ray (Nueva York: DAP, 2001), 5-18. En relación con el testimonio de Günter Grass, véase su obra *Pelando la cebolla*, trad. Miguel Sáenz [Barcelona: Alfaguara, 2007] y la entrevista “Mi vergüenza creció al conocer los crímenes de las Waffen-SS”, *El País*, 10 de septiembre de 2006, consultado el 10 de agosto de 2015, s. n. p., en http://elpais.com/diario/2006/09/10/cultura/1157839201_850215.html.

aparece en el trance provocado por la contemplación de los símbolos militares, especialmente la Cruz de Hierro. La elección de este símbolo, una condecoración que primero en Prusia y luego en la Alemania nazi se otorgaba a los soldados por la eficiente conducción militar de las tropas, muestra que Heisig veía el nazismo como una continuación del militarismo prusiano, es decir, que a diferencia de la interpretación oficial socialista—que explicaba la emergencia del Tercer Reich a partir de la lucha de clases— el pintor tomaba en consideración la responsabilidad de millones de alemanes en el Holocausto.⁴²

Además de en *Der Weihnachtstraum des unbelehrbaren Soldaten* Heisig hará uso de la figura del soldado necio en numerosas obras, así por ejemplo en *Ardennenschlacht*, 1978-1981 (Batalla de las Ardenas) (fig. 5), *Beharrlichkeit des Vergessens*, 1977 (Obstinación del olvido), *Winterschlacht (Kreuzzeichen)*, 1985-1986 (Batalla invernal [la señal de la cruz], 1985-1986) y *Begegnung mit Gestern*, 1984-1988 (Encuentro con el ayer). En todas ellas la representación de la condición física y psicológica del soldado contradice el *ethos* central de las narrativas históricas de los dos Estados alemanes. El soldado necio introdujo, como afirma Eckhart Gillen, un quiebre en la narrativa histórica socialista construida a partir del antifascismo victorioso y puso en cuestión su expresión simbólica en el arte.⁴³

42. Según la narrativa oficial del Estado alemán oriental, la derrota del Tercer Reich obedeció a la acción conjunta de las tropas soviéticas y la resistencia comunista. Desde 1945 y hasta mediados de los años cincuenta el análisis que sirvió para comprender el pasado nacionalsocialista fue el que el mismo Walter Ulbricht realizara durante la guerra, cuando se encontraba exiliado en Moscú, en su obra intitulada *Die Legende vom "deutschen Sozialismus"* (La leyenda del "socialismo alemán"). El análisis se apegaba a la interpretación marxista ortodoxa que sostenía que el fascismo era resultado de la acción conjunta de los sectores más agresivos, reaccionarios y chauvinistas del gran capital monopolista. Ulbricht presentaba al fascismo de Hitler como la fusión y profundización de lo más reaccionario de la historia alemana, como el punto final de una serie de derrotas de las fuerzas democráticas que históricamente ocurrieron con la Guerra de los Campesinos, la Reforma, así como los levantamientos de 1848 y la República de Weimar de 1918 a 1919. De acuerdo con Jeffrey Herf una de las consecuencias más notables de esta interpretación es que al enfatizar el papel de las élites capitalistas en la dictadura nazi exoneraba de la responsabilidad a millones de alemanes que no se movilizaban contra las deportaciones de judíos. El resultado fue la absolución de las acusaciones de responsabilidad y culpa compartida de la población alemana que el Partido Comunista de Alemania (*Kommunistische Partei Deutschlands*, KPD) formuló en su "*Aufruf*" de 1945, postura que compartieron los emigrados en Moscú. Herf, *Divided Memory*, 33-35.

43. Eckhart Gillen, "A Break with Socialist Idealism", en *German Art from Beckmann to Richter*, ed. E. Gillen (Colonias: Du Mont, 1997), 162-164.



5. Bernhard Heisig,
Ardenenschlacht, 1978-1981, óleo
sobre tela, 200×150 cm.
D.R. © BERNHARD HEISIG/
BILDKUNST/SOMAAP/
MÉXICO/2017.

Recordemos que después de la segunda guerra mundial en la parte oriental de Alemania el combate y resistencia antifascista a los nazis se convirtió en el núcleo de una narrativa que permitió al Estado alemán oriental y a la población del este de Alemania deslindarse del pasado irracional y belicista alemán. El SED estableció el campo de concentración de Buchenwald —situado en las cercanías de Weimar— como el lugar mítico del nacimiento de la RDA, puesto que ahí habían asesinado a Ernst Thälmann⁴⁴ —a quien convirtieran en el padre fundador de la patria socialista— y donde también había tenido lugar la sublevación de algunos comunistas presos, lo que el régimen utilizó para crear la leyenda de la resistencia exitosa.⁴⁵ Para Buchenwald, Fritz Cremer realizó *Die*

44. Dirigió el Partido Comunista Alemán durante la República de Weimar. En 1933 fue arrestado por la Gestapo, encarcelado durante 11 años y finalmente fusilado en el campo de concentración de Buchenwald por órdenes de Hitler, en agosto de 1944.

45. Raina Zimmering, “El mito político de la RDA”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* XLIV, núm. 181 (2001): 115-131.

befreiten Häftlinge (Los prisioneros liberados) (fig. 6), en 1955, un conjunto escultórico que marcaría el canon plástico del mito antifascista. El conjunto representa a un grupo de combatientes integrado por un niño y diez prisioneros de tamaño mayor al natural. Todas las figuras están de pie, desafiantes, algunos sostienen el puño en alto, otros portan armas, uno porta una bandera. A pesar de sus rostros demacrados y su ropa andrajosa, esos personajes representan la resistencia al fascismo y el triunfo sobre él.⁴⁶ En tiempos de la RDA, este conjunto escultórico constituía el último momento de un recorrido por el campo de concentración organizado a partir de una narrativa que monumentalizó y museificó la participación de los comunistas en la resistencia en Buchenwald, al reprimir la memoria crítica del pasado nacionalsocialista del este de Alemania y el reconocimiento del papel que las fuerzas armadas aliadas desempeñaron en la liberación de Buchenwald el 11 de abril de 1945 y en la derrota militar del Tercer Reich.⁴⁷

Pero el soldado necio de Heisig no sólo desafiaba la narrativa oficial alemana oriental y sus cánones estéticos, también se oponía a la versión oficial dominante en la RFA, según la cual, como ya se explicó, los soldados de la Wehrmacht habían participado en la guerra sin haber compartido la ideología nazi, lo cual significaba, según la versión oficial, que habían participado en una guerra “normal”.

“Lo que proviene del mismo lugar comienza a unirse”⁴⁸

Bernhard Heisig no fue el único artista alemán interesado en el pasado alemán. De manera simultánea a la realización de *Der Weihnachtstraum des*

46. Las obras que Cremer realizó por encargo, al igual que las de otros artistas, sufrieron varias modificaciones antes de que los funcionarios del SED las aprobaran.

47. Dentro de la narrativa del antifascismo Bruno Apitz publicó en 1958 su novela *Nackt unter Wölfen* (Desnudo entre lobos). La historia se refería a la relación de los comunistas con los judíos. La novela relata la historia de la salvación de un niño judío a quien habían introducido por error en una maleta en un campo de concentración nazi. Un grupo de prisioneros comunistas arriesgan su vida y desafían incluso la autoridad del partido para salvar al niño. Esta novela no fue la única que tematizó el pasado nazi en la RDA en los años cincuenta, pero fue la más exitosa. Se llevó a la televisión en 1960 para celebrar el décimo quinto aniversario de la liberación de Auschwitz, y Frank Beyer con el apoyo de la DEFA la llevó a la pantalla grande en 1963.

48. El Partido Socialdemócrata de Alemania (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands, SPD*) utilizó esta frase propagandísticamente poco después de la caída del muro convirtiéndose en el lema de la convención del partido de ese mismo año. La frase se le atribuyó a Willy Brandt,



6. Fritz Cremer, *Die befreiten Häftlinge*, tomada de Monika Flacke, ed., *Auftrag: Kunst 1949-1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik* (Múnich/Berlín: Klinkhardt & Biermann Verlagsbuchhandlung, 1995), 113.

unbelehrbaren Soldaten, durante la década de los sesenta, diversos pintores de las dos partes de Alemania comenzaron a cuestionar la construcción de las dos identidades fundadas a partir de la represión del pasado nacionalsocialista. En la RDA, en los años que siguieron a la construcción del muro de Berlín, Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer, Werner Tübke y Bernhard Heisig —agrupados desde los cincuenta en la “Escuela de Leipzig”— iniciaron una búsqueda iconográfica y estilística que desafiaba la línea oficial del régimen socialista que, como ya se mencionó, pretendía subsumir la creación artística al proyecto general de una cultura visual basada en el realismo socialista.⁴⁹ Estos artistas utilizaron estrategias estilísticas modernas derivadas del expresionismo y el surrealismo para tematizar, según sus propias declaraciones, la supervivencia del fascismo en Alemania Occidental. Un ejemplo relevante es *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III*, de Werner Tübke. Me detendré brevemente en esta pintura.

Pintado en 1965, *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III* (fig. 4) es uno de los cuadros más conocidos de la serie de pinturas, acuarelas y dibujos titulada “*Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze*”, realizada por Tübke a partir de imágenes de prensa y cine entre 1965 y 1967. En el centro de la pintura vemos la figura de un juez sentado y vestido con una toga roja, y representada como una marioneta, con las manos, el cuello y la cabeza de madera. Su cabeza no posee rasgos particulares, lo que lo convierte en un personaje anónimo. A través de los hilos que salen de su cuerpo, el juez se encuentra unido a diversas escenas referentes a los crímenes del Tercer Reich y su universo concentracionario, donde la tortura y las ejecuciones retratan un mundo de horror semejante al de *El jardín de las delicias* de El Bosco. Este mundo de horror y destrucción contrasta con el paisaje al fondo del cuadro: una colina en la que se ubica la estación balnearia de Rügen reservada a los funcionarios del régimen socialista en el mar Báltico. La pintura se realizó en el estilo gélido con el que Tübke

quien desde 1958 como alcalde de Berlín Oeste declaró con motivo de la inauguración de un tramo del tren subterráneo en la parte oeste de la ciudad: “algún día se juntará nuevamente lo que debe estar unido”. Y seis años más tarde, en ocasión del tercer aniversario de la construcción del muro de Berlín, empleó una expresión similar: “Alemania tiene que reunificarse para que esté junto lo que pertenece al mismo tronco”. Volker Wagener y Andrés Villegas, “Willy Brandt: ‘Crece junto lo que pertenece al mismo tronco’”, 2012, consultado el 2 de agosto de 2015, en <http://dw.com/p/16z3c>.

49. Gillen, “A Break with Socialist Idealism”, 162-164.

recuperó a los maestros de la tradición artística nórdica como Cranach, Dürer, Holbein y El Bosco.

De acuerdo con el artista, la serie tenía la intención de denunciar las tendencias fascistas presentes en la RFA. Los juicios de Auschwitz habían estimulado su realización —llevados a cabo entre 1963 y 1965 en Fráncfort del Meno— donde se dio a conocer que 80 por ciento de los más altos jueces de la RFA habían desempeñado cargos importantes en el sistema de justicia nazi. Efectivamente, entre 65 y 70 por ciento de los jueces y fiscales activos en la RFA habían sido miembros del Partido Obrero Nacionalsocialista de Alemania (Nationalsozialistische Deutsche Arbeit Partei [NSDAP]). De ellos 39 por ciento estaba en la lista de los crímenes de guerra de la Comisión Internacional para la Investigación de Crímenes de Guerra, pero su entrega había sido obstaculizada. A partir de estos juicios, el régimen socialista comenzó a instrumentalizar el Holocausto en contra de la RFA. Así, en la acusación de no haber completado los procesos de desnazificación, Alemania del Este fincaba su superioridad moral y política frente a su contraparte occidental. Por esa razón la obra *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III* fue acusada por el régimen socialista de haber encriptado el mensaje sobre un asunto de alta prioridad política, de carecer de espíritu partidista, de haber abandonado el realismo y de haberse refugiado en el surrealismo.⁵⁰

Mientras tanto, en Alemania Occidental pintores como Georg Baselitz (1938), Gerhard Richter (1932), Eugen Schönebeck (1936) y A. R. Penck (1939), todos emigrados de la RDA, comenzaron a cuestionar las bases de la supuesta nueva identidad germano-occidental sustentada en el llamado milagro económico mediante una pintura realizada bajo la égida del realismo, con la que tematizaron la presencia del pasado nazi en la Alemania liberal y democrática.⁵¹ En *Bonjour Monsieur Courbet*, 1965 (Buenos días, señor Courbet), Baselitz se autorrepresentó huérfano de patria, harapiento y herido, cargando con sus utensilios de pintor en medio de un paisaje marcado por la destrucción y el abandono: Alemania. Igualmente, entre 1962 y 1965, Gerhard Richter pintó los retratos de miembros de su familia relacionados con el pasado nazi como

50. Véase Eckhardt Gillen, “Féodalisme à la mode RDA. Gerhard Richter et Werner Tübke, peintres de cour de Politburo”, *Allemagne d’Aujourd’hui. Revue d’information et de recherche sur l’Allemagne*, núm. 196 (abril-junio, 2011): 140-165.

51. Mesch plantea estos paralelismos como producto de una interdependencia emanada en algunos casos de una colaboración y en otros de un diálogo indirecto de manera que ve en el realismo un punto de comunicación estética entre los dos estados alemanes. Véase Claudia Mesch, *Modern Art at the Berlin Wall* (Nueva York: Tauris Academic Studies, 2008), 109-112.

Familie am Meer, 1964 (Familia a la orilla del mar), *Onkel Rudi*, 1965 (El tío Rudi), y *Tante Marianne*, 1965 (La tía Marianne), en los que, tomando las imágenes de su propio álbum familiar, hacía visible la tensión entre los afectos individuales y la vergüenza histórica.⁵² Anselm Kiefer iría más lejos al hacer referencia a la iconografía del nacionalsocialismo. En su serie *Besetzungen* (Ocupaciones) de 1969 el artista se fotografió realizando el saludo nazi (“Sieg Heil!”) en los territorios y lugares ocupados por la Wehrmacht, lo que le valió diversas acusaciones en la RFA, entre ellas la de ser un “pintor de derecha”.⁵³

Si bien en todos estos casos los artistas violaron los tabús prevalecientes a uno y otro lado del muro quebrando con ello la amnesia visual sobre el pasado nazi en las dos partes de Alemania,⁵⁴ a diferencia de Heisig ninguno de ellos había participado como soldado ni como voluntario de las Waffen-SS en la segunda guerra mundial. Heisig pertenecía a la generación de los perpetradores y en sus pinturas dio forma a su experiencia como soldado de un régimen criminal. Sus obras aparecen como testimonio de esos crímenes y remiten al problema de sus efectos traumáticos, cuestión que se había silenciado casi por completo en las dos Alemanias en la pintura, el cine y la historiografía al menos durante las dos décadas posteriores a la segunda guerra mundial.⁵⁵

52. El tío Rudi, caído en el frente en 1944, era el hermano de la madre de Richter. La tía Marianne, quien en la imagen sostiene al propio Richter a la edad de cuatro meses, era hermana de Rudi y fue sometida a los procesos de esterilización y eliminada en el programa de eugenesia del régimen nazi. La familia retratada a la orilla del mar es la de la primera esposa de Richter, Ema Eufinger, cuyo padre Heinrich Eufinger —presente también en la imagen— fue un reputado ginecólogo de las SS involucrado en los programas nazis de esterilización obligatoria y estuvo relacionado con el fatídico destino de la tía Marianne.

53. Véase Andreas Huyssen, “Anselm Kiefer. El terror de la historia y la tentación del mito”, en *En busca del pasado perdido*, 79-121.

54. Andreas Huyssen, “German Painting in the Cold War”, *New German Critique* 37, núm. 2 (2010): 209-227. Versión inglesa de “Gedächtnisfiguren im Laufe der Zeit”. Artículo publicado originalmente en el catálogo editado por Stephanie Barron y Sabine Eckmann, *Art of Two Germany: Cold War Cultures* (Nueva York: Abrams, 2009), 224-239.

55. Joseph Beuys fue quien en su vitrina titulada *Muestra de Auschwitz* (*Auschwitz-Demonstration*, 1956-1964) introdujo en el debate estético la necesidad del recuerdo del Holocausto, no obstante, también estableció la imposibilidad de su representación. Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad* (Madrid: Akal, 2006), 484.

“En la RDA la pintura es más alemana”

Dos décadas después, en 1980, el interés por la memoria y el pasado se manifestó en el mundo del arte alemán cuando en la XXXIX Bial de Venecia, celebra-da ese año, Kiefer y Baselitz representaron oficialmente a Alemania Occidental. En relación con la muestra de arquitectura *Die Gegenwart der Vergangenheit* (La presencia del pasado), que también se exhibió en la Bial, Habermas declaró la aparición de una vanguardia “de frentes invertidos” cuyo significado último era el sacrificio del proyecto moderno en aras de un nuevo historicismo. En efecto, en el arte se ponía de manifiesto el inicio de una etapa diferenciada de la modernidad caracterizada por una nueva temporalidad en la cual el pasado se superponía al futuro. Dos años después, en 1982, con la séptima Documenta de Kassel quedó claro que la tendencia dominante en el arte estaba vinculada con la aparición de una suerte de romanticismo nuevo, que postulaba al arte como sostén de la identidad y la cultura nacionales.⁵⁶ En Kassel se mostraron 1000 obras de 170 artistas, en su mayoría europeos; 52 alemanes, entre ellos Baselitz, Richter, Immendorff, Penck, Salomé; los italianos Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente; y los estadounidenses Jean-Michel Basquiat, David Salle y Keith Haring. Estos artistas, agrupados en el neoexpresionismo alemán y estadounidense, y la transvanguardia italiana, consagrarían “el retorno de la pintura”⁵⁷ luego de décadas de dominio de tendencias estadounidenses como el pop, el minimalismo y el arte conceptual; el arte ampliado de Beuys y en general las vertientes del arte no vinculadas con las bellas artes que en los años de la inmediata posguerra dieron lugar a una fructífera etapa experimental y una redefinición de lo político.⁵⁸ Para algunos, este fenómeno representó

56. Jürgen Habermas, “La modernidad: un proyecto inacabado”, en *Ensayos políticos*, trad. Ramón García Cotarelo (Barcelona: Península, 2007), 265-268.

57. Es importante recordar que así como muchos de los llamados Nuevos Salvajes venían realizando su trabajo desde los años sesenta, el mundo del arte estadounidense había visto la emergencia de lo que conocemos como *Pattern Painting*, *Bad Painting* y *New Image* a partir de 1977, aunque sería hasta 1982, en la séptima edición de la Documenta a cargo de Rudi Fuchs —que contó con la colaboración de Germano Celant, uno de los editores de *Artforum*—, donde se consumaría lo que para muchos fue un “retorno al orden”.

58. Igual que Habermas, en Estados Unidos autores como Fredric Jameson, Hal Foster, Benjamin Buchloh y Rosalind Krauss vieron signos de carácter regresivo en la recuperación de estilos del pasado y en la restauración de las premisas de autoría y subjetividad, que muchos creyeron superadas con la aparición de tendencias estadounidenses como el pop, el minimalismo y el arte conceptual.

el fin de la hegemonía artística de los Estados Unidos sobre Europa, impuesta desde los años de la reconstrucción.

A los artistas alemanes neoexpresionistas,⁵⁹ cuya pintura se presentaba como subjetiva, sensual, irracional, mística e impetuosa, se les bautizó como *Nuevos Salvajes* (*Neue Wilde*), una expresión que, según explica Hans Belting,⁶⁰ hacía referencia a la pintura de los expresionistas de *Die Brücke*, y al mismo tiempo aludía a la identificación entre “salvaje” y “germano”, que se remonta a la Edad Media. El éxito de los Nuevos Salvajes —a quienes también se les integró dentro de lo que en ese entonces se llamó “nueva pintura alemana”— estaba ligado a su “germanidad” no sólo por el contenido de las obras, sino por el uso de recursos de creación que integraban los del expresionismo abstracto estadounidense con los del expresionismo alemán. Si bien es cierto que, por lo general, esos pintores rechazaron su afiliación al expresionismo histórico, también es verdad que no negaron que su interés fuera explorar los temas y las iconografías de la historia de Alemania. Al respecto Baselitz declaró que su pintura no tenía nada que ver con el expresionismo: “Quizás haya semejanzas de temperamentos, de pinceladas, la brutalidad con la que uno aplica la pintura, pero ésta no es expresionista, es alemana.”⁶¹

En 1982 también se celebró la primera gran exposición de arte de la RDA en la RFA. Aunque la presencia de Alemania del Este en la Documenta de Kassel de 1977 había sido importante, la exposición titulada “Zeitvergleich: Malerei und Grafik aus der DDR” (Comparando tiempos: pintura y artes gráficas de la RDA) (fig. 7), llevada a cabo en Hamburgo, marcaba el inicio de un mayor interés en la producción plástica de Alemania del Este, además de ser un indicador del clima de distensión alcanzado por la relación bilateral entre los dos Estados alemanes como resultado de la política de acercamiento a los países del Este (*Ostpolitik*) iniciada por Willy Brandt en 1967. Se expusieron obras de

59. Entre los exponentes más importantes del neoexpresionismo de la primera generación se encuentran Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Jörg Immendorff, Dieter Krieg, Karl-Horst Hödicke, Sigmar Polke, Antonius Höckelmann, Volker Tannert, A. R. Penck y Peter Brötzmann. En la segunda generación destacan los grupos Pintura Vehemente (*Heftige Malerei*), compuesto por Rainer Fetting, Helmut Middendorf, Bernd Koberling y Salomé (seudónimo de Wolfgang Ludwig Cihlarz); y Libertad de Mühlheim (*Mülheimer Freiheit*), formado por Hans Peter Adamski, Peter Bömmels, Walter Dahn y Jiří Georg Dokoupil.

60. Hans Belting, *The Germans and Their Art: a Troublesome Relationship* (New Haven: Yale University Press, 1998), 75-77.

61. Citado por Axel Hocht y Werner Krüger, “L’Art actuel made in Germany. Georg Baselitz la peinture tête en bas”, *Spécial Allemagne, artpress*, núm. 41 (1980): 16.



7. Portada de la exposición “Zeitvergleich Malerei und Grafik aus der DDR”.

Gerhard Altenbourg, Carlfriedrich Claus, Hartwig Ebersbach, Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte, Volker Stelzmann, Werner Tübke, así como del propio Heisig, entre muchos otros. Las obras, en su mayoría realizadas durante la década de los setenta, presentaban un panorama artístico muy variado, aunque dominado por las tendencias figurativas del arte moderno alemán, particularmente por el expresionismo. Como se señaló antes, desde el final de la década de los sesenta, en Alemania Oriental las búsquedas formales y el pesimismo habían dejado de percibirse como una amenaza para el régimen y tendencias vanguardistas como la Bauhaus y el constructivismo se habían aceptado finalmente como vías legítimas para la creación artística en el socialismo. Por otra parte, a principios de los años setenta Honecker había puesto en marcha su programa *Weite und Vielfalt* (Amplitud y diversidad), que incluyó la creación de galerías y un incipiente mercado del arte. Vale la pena observar que en la RDA al inicio de los años ochenta también había emergido una tendencia inspirada en el expresionismo que se consagró en 1985 en el Museo de la Antigüedad (Altes Museum) de Berlín donde se exhibieron las pinturas de Trakia Wendisch, Hubertus Giebe y Walter Libuda. Esta tendencia no se interpretó como lo habrían hecho en los años cincuenta, como derivada de la influencia occidental, sino como una legítima recuperación del pasado artístico anterior al Tercer Reich.

En el texto introductorio al catálogo de *Zeitvergleich*, Günter Grass escribió: “En la RDA la pintura es más alemana”.⁶² Con ello quería decir que era evidente que “para este Estado y sus ciudadanos el pasado alemán es una carga más pesada e ineludible”.⁶³ A partir de una apreciación comparativa de la pintura producida en los dos Estados alemanes, Grass hizo notar que la guerra fría obligó a los artistas a ambos lados del muro a diferenciarse, pero señaló también que, con la erosión política de los sistemas capitalista y socialista, la pintura a un lado y otro del muro comenzaba a parecerse.⁶⁴ Es muy importante mencionar que Günter Grass se opuso a la unificación de Alemania. Al igual que Goethe y Herder en los siglos XVIII y XIX, respectivamente, pensaba que los alemanes debían aceptar vivir como nación cultural en el marco de una confederación política, lo que los liberaba de la imposición de la unidad de un Estado-nación. Con sus señalamientos en torno al arte de la RDA el escritor afirmaba la existencia de una “nación cultural” (*Kulturnation*) alemana cuya identidad se fundaba en un pasado común. Así, a pesar de la ocupación y la división territorial y política de Alemania, Grass señalaba que el arte se desarrollaba a partir de una tendencia de corte expresionista, cuya preocupación central era la reflexión sobre el pasado histórico alemán.

De manera reveladora, la portada del catálogo de *Zeitvergleich* ocupó la imagen de la pintura de Wolfgang Mattheuer titulada *Albtraum* (Pesadilla), de 1982. En esta pintura, que además se reprodujo a doble página en el interior del catálogo, Mattheuer prefiguró su famosa escultura *El paso del siglo* (*Der Jahrhundertsschritt*). En *Albtraum* el pintor colocó una figura que corre a lo largo de una línea negra en un espacio vacío. La figura está completamente desproporcionada, su cabeza es pequeña y se hunde en la oscuridad, carece de tronco; es casi todo piernas y brazos. El brazo y la pierna izquierdos dibujan una cruz gamada, el brazo y la pierna derechos, una especie de “V” de la victoria. Los símbolos del nazismo y del movimiento obrero aparecen mezclados: el puño levantado del brazo izquierdo —gesto usado por los comunistas y socialistas para simbolizar la unión de la clase obrera— dibuja una cruz gamada con la bota nazi de la pierna izquierda. El brazo derecho, que hace el saludo fascista, y la pierna derecha pintada con el rojo y el negro característicos del puño

62. Günter Grass, “Sich ein Bild machen”, en *Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR*, (Hamburgo: Art-Das Kunstmagazin, 1982), 12 (trad. de L. Olalde).

63. Grass, “Sich ein Bild machen”, 12.

64. Grass, “Sich ein Bild machen”, 12-13.

en alto del saludo obrero impulsan al personaje hacia adelante. La figura porta diversas medallas. Se trata de una representación que contradice los términos sobre los cuales se fincó la identidad de las dos Alemanias. Así, la figura muestra la ambigüedad de los componentes históricos y sociales de sus dos memorias colectivas que acompañarán a los alemanes en su paso hacia el siglo XXI.

La retrospectiva de Bernhard Heisig

Durante la guerra fría los historiadores del arte de las dos zonas de Alemania se dedicaron al estudio de las obras producidas en sus respectivos territorios. Los alemanes de uno y otro lado tenían la urgencia de reconformar su identidad y su memoria sobre nuevas bases. La división del país y la redefinición de las fronteras geográficas habían suscitado el abandono de los parámetros tradicionales de la escritura de la historia del arte, de modo que, aunque se mantuvieron en contacto, su preocupación no fue la búsqueda de las premisas que podrían definir una tradición cultural común, algo que había caracterizado el trabajo historiador desde el siglo XIX.⁶⁵ Un año antes de la caída del muro de Berlín, en 1988, los especialistas de los dos Estados alemanes comenzaron a trabajar conjuntamente en una muestra retrospectiva de la producción de Heisig. Titulada “Bernhard Heisig: Retrospektive”, la exposición habría de mostrar en forma itinerante cerca de 120 pinturas y 300 obras gráficas del artista a partir del otoño de 1989, en diferentes ciudades de los dos Estados alemanes. El interés por la pintura de Heisig tenía lugar en un ambiente de renovada preocupación

65. En los años ochenta, la RDA intensificó las relaciones políticas y económicas con los países occidentales, especialmente con Alemania Occidental. En septiembre de 1987 Honecker se convirtió en el primer jefe de Estado alemán oriental en visitar oficialmente la RFA. Como parte del encuentro de Kohl y Honecker se firmaron numerosos acuerdos de cooperación financiera y cultural. Ello hizo posible la celebración de exhibiciones como “Positionen. Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland” (Posiciones. Pintura de la República Federal de Alemania) en 1986 en la Neue Berliner Galerie im Alten Museum de Berlín y posteriormente en el Museo Albertinum de Dresde. Se presentaron obras de artistas abstractos como Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay y Emil Schumacher, de Anselm Kiefer y Sigmar Polke, así como de artistas que emigraron de la RDA como Gerhard Richter. En 1988 tuvo lugar la exposición *Joseph Beuys: obras de la colección Van der Grinten* (*Beuys-Werke aus der Sammlung van der Grinten*), en Leipzig y Berlín. Tres años antes se había declarado a Beuys como persona *non grata* en la RDA. En Berlín oeste se presentó la exposición *Zeitvergleich 88*, inaugurada por el alcalde de Berlín, Eberhard Diepgen y el viceministro de cultura de la RDA, Dietmar Keller.

por la cuestión de la identidad alemana, que coincidía con la aparición del neo-expresionismo en el mundo artístico,⁶⁶ el creciente interés por la memoria en el ámbito académico y en general con la tendencia normalizadora del pasado de la gestión de Kohl. Para los años ochenta había cedido casi por completo el enfrentamiento entre el realismo y el formalismo, en el que los alemanes occidentales y orientales se acusaban mutuamente de producir un arte al servicio del partido o del mercado. Los historiadores del arte Peter Pachnicke de la RDA y Jörn Merkert de la RFA señalan que los dos Estados alemanes acordaron la exposición y que su celebración se enmarcó en la voluntad de estudiar las obras de los artistas individuales para trascender los estereotipos que regulaban la percepción de los fenómenos artísticos a ambos lados del muro.⁶⁷ Estos estereotipos, que se referían a los lugares comunes de la ausencia de individualidad en la RDA y del predominio de las tendencias de la abstracción en la RFA, habían comenzado a cuestionarse desde los años setenta, entre otros factores debido a la política de acercamiento con los países del Este (*Ostpolitik*), que creó un clima menos ríspido entre las dos partes de Alemania.⁶⁸

En el catálogo de *Bernhard Heisig: retrospectiva* se establecieron los dos supuestos que habrían de convertirse en los marcos interpretativos de la obra de Heisig en la Alemania unificada. El primero concierne a la relación entre la memoria individual y colectiva, y entre la culpa y el sufrimiento implicados en las pinturas sobre la guerra, y el segundo se refiere a su ubicación en el linaje estilístico del arte moderno alemán, denigrado por los nazis como “arte degenerado” y desestimado en las dos Alemanias durante la guerra fría. Se establece, así, que la nota característica de la obra de Heisig es que en ella llevó a cabo el trabajo de duelo que, de acuerdo con los Mitscherlich, era necesario

66. Entre 1985 y 1986 esta tendencia tuvo su mayor expresión en “German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905-1985”, una exposición celebrada en la Royal Academy of Arts de Londres. Véase Christos M. Joaquimides, Norman Rosenthal y Wieland Schmied, *German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905-1985* (Londres: Royal Academy of Arts; Weidenfeld and Nicolson, 1985).

67. Peter Pachnicke, “Vorwort”, en *Bernhard Heisig, Retrospektive*, Jörn Merkert y Peter Pachnicke, eds. (Múnich: Prestel, 1989), 7-8. Para un análisis detallado de la exposición véase Eisman, “Bernhard Heisig and the Cultural Politics of East German Art”.

68. Con la firma del Tratado Básico (*Grundlagenvertrag*) en 1973, con el que los dos Estados renunciaban al uso de la fuerza en sus relaciones y reconocían el carácter inviolable de sus fronteras, se normalizaron sus relaciones y se abandonó la búsqueda de la unificación establecida en la Ley Fundamental de la RFA y presente en la retórica del SED. Como consecuencia, la RDA intensificó sus relaciones diplomáticas y culturales con la RFA.

para el “ajuste de cuentas” con el pasado nazi, que había sido señalado a partir de su presentación en la Documenta de 1977 y por el cual fue especialmente apreciada en la RFA. Heisig habría creado el escenario para el duelo dentro del expresionismo, una tradición del arte moderno cuyo significado es triple: nombra el conjunto de referencias formales que caracterizaron a esa corriente en las primeras tres décadas del siglo xx; designa una actitud artística que se define por la expresión interior y la liberación de las emociones; y en Alemania es sinónimo de modernidad e identidad.

Bernhard Heisig, pintor alemán

En el catálogo de *Bernhard Heisig: retrospectiva* se descarta cualquier relación de su pintura con el neoexpresionismo de los Nuevos Salvajes occidentales argumentando que la de Heisig es una pintura que no está sujeta a la espontaneidad del gesto y se vincula con la sociedad.⁶⁹ Se establece que sus cuadros vinieron a colmar el “hambre de imágenes” de una Alemania Occidental “dominada durante décadas por la abstracción”. Esta afirmación es discutible, ya que, como he explicado, si bien es cierto que la abstracción fue la tendencia impuesta por los Aliados en la parte occidental de Alemania y que fue instrumental en la legitimación cultural de la restauración llevada a cabo por Konrad Adenauer, en la RFA durante los años sesenta y setenta, artistas emigrados de la RDA como Richter, Baselitz, A. R. Penck e Immendorff practicaron una pintura vinculada al realismo, con la cual se opusieron al dominio de la abstracción, que también se usaba como una vía de escape de las sombras del pasado y del peso de la culpabilidad por los crímenes del Tercer Reich. En el catálogo se afirman los vínculos estilísticos de su trabajo con el de artistas modernos y de vanguardia como Otto Dix, Max Beckmann, George Grosz y Oskar Kokoschka, al igual que con la obra de algunos de los integrantes del movimiento dadá de Berlín.

Así, la ubicación de la obra de Heisig en este linaje moderno alemán supone una relación de continuidad con el arte moderno remitiendo a la relación entre arte nacional e identidad, y excluyendo las coordenadas históricas de su realización: las de la guerra fría. Como afirma Grasskamp, la afirmación de

69. Pachnicke, “Vorwort”, 8.

una continuidad estilística intenta compensar la discontinuidad de la nación.⁷⁰ En ese sentido se puede decir que esa interpretación iba a ser coherente con la idea de “reunificación” (*Wiedervereinigung*) dominante después de la firma del Tratado de Unificación, la cual reelaboró la concepción misma de la historia de Alemania al asumir la continuidad de la nación a partir de la unificación de 1871.⁷¹ La inclusión de Heisig en la tradición moderna alemana liquida sus lazos con la estética del realismo en la Alemania socialista y lo incluye en una tradición internacional. Conviene recordar que después de que los nazis humillaran el arte moderno en la exposición “Entartete Kunst” (Arte degenerado) celebrada en Múnich, en 1937, en la RFA el expresionismo fue objeto de una revaloración adecuada a la inserción del país en la órbita de los valores estéticos occidentales. Como consecuencia, en los años cincuenta se consideró que el uso subjetivo del color y la vehemencia de la pincelada, característicos del expresionismo, prefiguraban el desarrollo hacia la abstracción, lo cual se consideró un puente entre el arte local e internacional. De ese modo, el expresionismo comenzó a percibirse como la principal aportación alemana al arte internacional.⁷²

Así, a su obra se la separa de la de aquellos artistas de Alemania del Este que también tematizaron los horrores del nacionalsocialismo y la guerra en los años de la inmediata posguerra y durante toda la guerra fría. La obra de estos artistas constituye una constelación en la que se aborda la destrucción, el horror, el sufrimiento y la muerte de las víctimas, el cinismo de los verdugos y la culpa de quienes no pudieron evitar el genocidio. Dentro de esa constelación destacan las pinturas *Nacht über Deutschland*, 1945 (Noche sobre Alemania), en la cual Horst Strempel representó a las víctimas de los campos de concentración, algunas de ellas portando la estrella judía; *Opfer des Faschismus*, 1946-1948 (Víctimas del fascismo) de Hans Grundig, que representa a dos prisioneros

70. Walter Grasskamp, “A Historical Continuity of Disjunctures”, en *The Divided Heritage: Themes and Problems in German Modernism*, Irrit Rogoff, ed. (Cambridge University Press, 1991), 23.

71. Una de las consecuencias de la guerra franco-prusiana fue la consumación de la unidad de Alemania. La victoria de Alemania sobre Francia fue producto de la unión militar por lo que se decidió dar forma oficial a esa colaboración. El 18 de enero de 1871 los alemanes proclamaron en Versalles a Guillermo I (rey de Prusia) emperador de Alemania. Bismarck fue designado príncipe y nombrado canciller del nuevo Reich. La constitución de los estados del norte fue desde entonces la constitución del ahora Imperio Alemán y la legislación prusiana se extendió a casi todo el territorio.

72. Véase Grasskamp, “A Historical Continuity”, 23.

comunistas muertos en el campo de concentración de Sachsenhausen, donde él mismo estuvo internado por sus actividades comunistas de 1940 a 1942. Estas obras —contemporáneas de *Hiob* (1946) de Otto Dix y de la serie *Dresdner Visionen*, 1947-1949 (Visiones de Dresde) de Ernst Hassebrauk— forman parte de la corriente de arte social y políticamente orientada de Käthe Kollwitz, Richard Huelsenbeck, John Heartfield y Hannah Höch y, en general, de un conjunto de artistas comunistas que, organizados en la Asso, se comprometieron de manera directa con el trabajo de agitación política para denunciar el viejo orden imperial guillermiano y el orden capitalista; una tradición ligada al internacionalismo que el nacionalsocialismo denunció como parte de “la conspiración judía”.⁷³ Al compartir el énfasis en la representación de las víctimas de la guerra, estas pinturas se convertirían en el canon estético de la narrativa antifascista en Alemania del Este hasta la imposición del realismo socialista por los funcionarios soviéticos. Se debe incluir aquí también la única obra visual que se ocupó después de la guerra específicamente del trauma provocado por los crímenes de los nazis: la película *Die Mörder sind unter uns* (Los asesinos están entre nosotros), filmada en 1946 por la DEFA en la zona de ocupación soviética y dirigida por Wolfgang Staudte.⁷⁴ Pinturas como *Massaker II*, 1959 (Masacre II) y *Rufende Frauen [Studie zu Lidice]*, 1957 (Mujeres llamando o gritando [Estudio para Lidice]), de Willi Sitte, *Chilenisches Requiem*, 1974 (Réquiem chileno), de Tübke y *Widmung an Chile*, 1974 (Dedicatoria a Chile), de Hartwig Ebersbach, así como las de otros artistas que posteriormente tematizaron los terribles acontecimientos de la guerra y el genocidio en la RDA forman parte de esa constelación. Su importancia es mayor si se piensa que, a diferencia de la primera guerra mundial, la segunda no produjo una gran cantidad de imágenes. De una u otra manera esas obras permiten aprehender las formas en las que, en la RDA, los pintores articularon visualmente el recuerdo del sufrimien-

73. La contrarrevolución nazi supuso la creación de un espacio para un nuevo arte “popular-nacional” en contra del arte política y socialmente orientado de Käthe Kollwitz, Otto Dix, George Grosz y contra los pintores comunistas agrupados en la Asso. Los nazis responsabilizaron a las clases acomodadas de producir una cultura hedonista, lujosa y elitista, y por tanto ajena al pueblo, de ahí que reaccionaran contra el arte abstracto y figurativo anterior a 1933, es decir, “moderno” por considerar que acentuaba la alienación de la propia cultura por parte de la clase media y la pequeña burguesía.

74. La película retrata a los antiguos nazis que al finalizar el Tercer Reich habían reconstruido sus vidas como ciudadanos honorables y a aquellos que, como el personaje principal, el cirujano Hans Mertens, eran perseguidos por la culpa de no haber podido impedir los asesinatos en masa y la frustración provocada por la imposibilidad de hacer justicia.

to de las víctimas y dieron forma a la memoria del pasado nacionalsocialista. Fuera de esta constelación Heisig deja de ser un pintor de la guerra fría.

En tiempos de la RDA, el historiador Lothar Lang había relacionado la obra de Heisig con la de Lovis Corinth y Oskar Kokoschka. Consideró que las pinturas en las que hace referencia a eventos históricos, como en *Pariser Kommune*, *Der Weinachtstraum des unbelehbaren Soldaten* y *Festung Breslau, die Stadt und ihre Mörder*, 1969 (La fortaleza de Breslau, la ciudad y sus asesinos), pertenecen al género de la pintura de historia (*Historienmalerei*). De acuerdo con esto, Heisig es el artista más representativo de la pintura de historia socialista. El historiador sostiene que, a pesar de haber “participado como soldado” en la segunda guerra mundial, las pinturas de Heisig “no refieren anécdotas ni son ilustraciones de su propia experiencia”,⁷⁵ sino que son imágenes simbólicas y metafóricas que expresan una apreciación del pasado elaborada desde el presente y motivada por la lucha de clases actual. Esta interpretación enmarca las obras en el discurso antifascista y afirma la denuncia de la pervivencia del fascismo en Alemania Occidental como una necesidad de la lucha de clases en la guerra fría. La emergencia del pasado nazi en el trabajo de Heisig se explica por la misión asumida por muchos artistas de la RDA y se declara explícitamente por él mismo como hacer del arte un arma de denuncia de la continuidad del fascismo en la República Federal de Alemania, una continuidad cuyo origen Heisig ubica en la cultura militarista prusiana, como se señaló anteriormente.

Pinturas memoria

En su artículo para el catálogo de la exposición *Bernhard Heisig: retrospectiva*, el historiador Eberhard Roters consideró que los cuadros en los cuales Heisig hace referencia a la segunda guerra mundial son “pinturas-memoria”, e interpretó sus imágenes como parte de una biografía de guerra. Dentro de estas pinturas Roters incluye *Pariser Kommune III*, a la que considera una alegoría de la experiencia de Heisig como soldado, un momento “preparatorio” para poder hacer “el ajuste de cuentas” con el pasado que, según él, marcaría sus obras subsiguientes. La importancia de estos cuadros reside, así, en su carácter de advertencia, en su capacidad de “recordar para el futuro”. Esta interpretación se consolidó en “Die Wut der Bilder”, cuyo título fue en un primer

75. Lothar Lang, *Malerei und Graphik in der DDR* (Leipzig: Edition Leipzig, 1979), 105.

momento “Memoria para el porvenir” y cuyo contexto fue el programa de eventos culturales “Zwischen Krieg und Frieden”, como se mencionó al principio de este texto.

El historiador y curador Eckhart Gillen organizó la exposición “Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder” a partir del supuesto de que el núcleo fundamental del trabajo del pintor son las obras donde, siguiendo el ensayo de Sigmund Freud, “Recuerdo, repetición y elaboración”, tematiza sus experiencias en la segunda guerra mundial. El texto de Freud le habría brindado el método para trabajar sus propios traumas de guerra una década después de finalizada la conflagración. Con ese propósito, uno puramente terapéutico, el pintor habría creado la figura del soldado necio. Desde esta perspectiva, Gillen sostiene que la figura del soldado necio representaría en primera instancia al propio Heisig, el perpetrador, el padre traumatizado que de regreso de la guerra es acosado por los sueños y alucinaciones de la violencia y destrucción; y de igual manera representaría al hijo que, sin comprender la dimensión del legado del padre, se solaza narcisísticamente en las imágenes de la guerra. El modelo curativo de Freud sostiene que el trauma⁷⁶ debe enfrentarse para que no se repita. La meta del tratamiento psicoanalítico es la reconciliación del sujeto con lo reprimido para conseguir que el paciente deje de llevar a cabo los actos compulsivos y utilizarlos “para la labor terapéutica”. El proceso transcurre a través de

76. Para Freud el trauma sobrevive cuando un acontecimiento perfora la barrera protectora que separa al ser humano del acontecimiento, la cual actúa como filtro y marco de procesamiento de aquello que proviene del exterior. La función de esta barrera es permitir que un acontecimiento se integre en los marcos de la inteligibilidad y la posibilidad históricas. Un suceso traumático es uno que no puede incorporarse al flujo temporal histórico y cuyas energías, por tanto, no pueden integrarse a lo existente por lo que se convierten en un excedente que al no eliminarse genera una compulsión. De ese modo, la repetición mantiene al paciente psíquicamente fijado al trauma porque instala retroactivamente en el acontecimiento traumático algo de lo que careció en su momento con la esperanza de guiar su curso. Se trata de un “retorno de lo reprimido”, de aquello que no pudo simbolizarse y que no halla en la repetición ninguna posibilidad de simbolización y por tanto de interpretación. La repetición es pues una “manera de recordar” que escapa a los marcos de lo real y de esta manera impide que el paciente se aleje del acontecimiento. Así, en la repetición se produce un colapso de la temporalidad, donde aquello que pertenece al pasado se superpone al presente y es vivido como tal. Con la repetición, explica Freud, se inicia la cura porque con ella el paciente deja de despreciar su enfermedad y comienza a tener el valor de poner su atención en ella; de considerarla como una parte de su propio ser “de la cual podrá extraer valiosas enseñanzas para su vida ulterior”. Sigmund Freud, “Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, XII)”, en *Obras completas* 1914 (Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 1980), 1686.

la transferencia, que consiste en “crear una zona intermedia entre la enfermedad y la vida”, por medio de la cual “va teniendo efecto la transición de la primera a la segunda” y en esa medida también tiene lugar la “elaboración de la resistencia”.⁷⁷ En el caso de Heisig esa zona de transferencia sería la actividad artística a través de la cual habría elaborado sus propias inhibiciones y resistencias para enfrentar su pasado como miembro de las Waffen-SS. Así, el acto de autorrepresentación de Heisig como el soldado que fueron muchos alemanes, y su legado a las siguientes generaciones, contribuiría a la liberación de un cuerpo social asolado por la resistencia a recordar y a aceptar su ominoso pasado.

Víctima de dos dictaduras

En esa interpretación se nos presenta a Heisig como “víctima” del nacionalsocialismo. Veamos ahora de qué manera se le explica como “víctima” del régimen socialista alemán. En su interpretación Eckhart Gillen no sólo desecha la intención antifascista de Heisig, sino que sostiene que el artista combatió lo que él llama “antifascismo por decreto” (*verordneten Antifaschismus*) del Estado alemán oriental con un arte “libre de directrices ideológicas” basado en sus “propias experiencias e impresiones” de la segunda guerra mundial.⁷⁸ Desde esta perspectiva, Heisig habría sido un artista disidente, con lo que sería una víctima del socialismo. Gillen atribuye la realización de obras relacionadas con el mundo del trabajo, como *Brigadier II* (Jefe de brigada II) 1968-1979 (fig. 8) —que llegó a imprimirse en un sello postal de la RDA— a la disposición de Heisig a hacer concesiones con el régimen socialista.⁷⁹ El curador de “Die Wut der Bilder” sostiene que la tendencia a pintar múltiples versiones de un mis-

77. Freud, “Recordar, repetir”, 1688.

78. Véase Eckhart Gillen, “‘Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit’: Bernhard Heisig im Konflikt zwischen ‘verordneten Antifaschismus’ und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945-1989”, tesis doctoral (Universität Heidelberg, 2004), 15.

79. En 1969 Heisig pintó *Brigade (Brigade)* que, al presentarse en la Exposición Regional de Arte de Leipzig recibió una condena unánime por parte de la crítica que juzgó la representación de los trabajadores como totalmente apartada de la fuerza de la clase obrera, de su seguridad y de la humanidad de la personalidad socialista. Esta versión desapareció debido a que Heisig la retrabajó para crear la fechada en 1969-1970. Vale la pena hacer notar que, en muchos casos fueron los trabajadores quienes reclamaron a los artistas de la RDA representaciones que los dignificaran.



8. Bernhard Heisig, *Brigadier II*, 1968-1979, óleo sobre tela, 139.5 × 124.5 cm.

D.R. © BERNHARD HEISIG/BILDKUNST/SOMAAP/MÉXICO/2017.

mo sujeto y retrabajar cada cuadro, en ocasiones hasta el grado de destruirlo⁸⁰ constituye una prueba de autocensura que “quizás afectó su trabajo más de lo que él mismo imaginó”.⁸¹ La convicción de que el antifascismo fue la mentira central del SED y de la RDA⁸² es, pues, el supuesto que permite a Gillen sostener que las pinturas presentadas en “Die Wut der Bilder” obedecen a motivaciones puramente terapéuticas. De acuerdo con esta argumentación, que excluye el comunismo militante de Heisig, en sus imágenes el pintor hizo pública su autoconciencia histórica como artista preocupado por la identidad negativa de los alemanes (occidentales). No obstante, las obras de Heisig realizadas entre 1979 y 1989 muestran que, si bien abandonó las temáticas socialistas (con excepción de las pinturas sobre Ícaro anteriormente mencionadas), no desechó el antifascismo. En obras como *Festung Breslau, die Stadt und ihre Mörder*, 1969, *Beharrlichkeit des Vergessens*, 1977 (Obstinación del olvido) y *Ende des Abendprogramms*, 1982 (Fin del programa vespertino), tematizó los mecanismos de opresión social que trascendían el mundo comunista para señalar la pervivencia del fascismo en diversas modalidades del ejercicio de poder en el mundo occidental. Y ello no es extraño si pensamos que las vivencias individuales devienen experiencias con sentido dentro de unos marcos culturales que tienen carácter colectivo. En el caso de Heisig esos marcos son los del antifascismo comunista que, al haber sido el fundamento del régimen socialista alemán, fue más poderoso que el mismo marxismo-leninismo para la constitución de la identidad nacional. En la RDA el antifascismo no sólo fue antinazismo, sino sobre todo anticapitalismo y, como tal, configuró el marco cultural que permitió a Heisig hacer comunicables las memorias de sus impresiones y experiencias durante la segunda guerra mundial.⁸³

En “Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder”, las pinturas de la guerra de Heisig forman parte de la memoria cultural alemana. Su potencia crítica antifascista se ha subsumido a los discursos de la memoria terapéutica y sus imágenes son parte de lo que Carrithers llama el “patriotismo negativo”⁸⁴ dominante en Alemania Occidental durante los años ochenta y reforzado mediante la educación

80. Heisig retrabajó muchos de sus cuadros años después de haberlos terminado, y llegó incluso a repintarlos mientras se encontraban expuestos.

81. Gillen, “Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit”, 10.

82. Gillen, “Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit”, 11-16.

83. Edgar Wolfrum, “Erinnerungskulturen”, s. n. p. (trad. de L. Olalde).

84. Mary Fulbrook, *German National Identity after the Holocaust* (Cambridge: Polity Press, 1999), citada por Carrithers, “Presenciando un naufragio”, 222.

histórica sobre el nazismo tanto en escuelas como en actos públicos. Además, y no menos importante, son parte de la memoria heroica de los “opositores” al régimen socialista. Esto significa que esas imágenes desempeñan el papel formativo y normativo que según Jan Assmann⁸⁵ se preserva en la memoria cultural: por una parte, son educativas, civilizadoras y humanizadoras; por la otra, establecen el deber de no repetir los horrendos crímenes del Tercer Reich. Ello define su condición de *lugares de memoria*.

Conclusiones

En “Die Wut der Bilder” las pinturas de Heisig se convirtieron en lugares de memoria en el sentido de que ahí tuvo lugar el ritual que las consagró como referentes del trabajo de duelo necesario para el “ajuste de cuentas” con el pasado nacionalsocialista. La memoria de la guerra fría, con sus narrativas y sus prácticas, se borró de estas imágenes. Así, las pinturas de la guerra de Heisig forman parte de la memoria cultural alemana institucionalmente mediada por las necesidades de normalización del pasado. Esta tendencia, dominante en Alemania Occidental durante los años ochenta y reforzada mediante la educación histórica sobre el nazismo tanto en escuelas como en actos públicos buscaba dar paso a la normalización del pasado criminal.

Debido a que Heisig pertenece a la generación de los perpetradores, las obras presentadas en “Die Wut der Bilder” representan el último momento de una tradición de artistas alemanes veteranos que han tematizado la guerra, y por ello se han utilizado para fijar la responsabilidad del Holocausto como parte de un pasado finalmente trascendido. Pero esta operación es más complicada. A Heisig se le presentó como una “víctima de dos dictaduras”, primero del nacionalsocialismo y después del régimen socialista. Con ello el artista formó parte de aquella comunidad imaginaria de víctimas creada por Kohl cuando, de manera simbólica, niveló las diferencias entre los crímenes del nacionalismo y los del régimen socialista alemán en la conmemoración en la Neue Wache, en Berlín. Ahí, el 14 de noviembre de 1995, el Día de Duelo Nacional (*Volks-trauertag*) en recuerdo de las víctimas de la guerra en la RFA y la RDA, Kohl cul-

85. Jan Assmann, “Collective Memory and Cultural Identity”, trad. John Czaplicka, *New German Critique*, núm. 65 (primavera-verano, 1995), 132, consultada el 2 de agosto de 2015, en www.jstor.org/stable/488538.

minaba su programa de normalización del pasado con un acto en el que se borraban las fracturas históricas y geográficas del siglo xx alemán.⁸⁶ El subtexto de esta conmemoración es que “los alemanes habrían sido víctimas de un liderazgo nazi sin escrúpulos y [que] los alemanes del Este siguieron siendo víctimas de uno que prácticamente carecía de escrúpulos, el del SED”.⁸⁷

El resultado de este proceso es que en la Alemania unificada surgió una nueva víctima: la del régimen socialista, y un nuevo verdugo, el SED, y con ello tuvo lugar la redefinición de los términos *Vergangenheitsbewältigung* y *Aufarbeitung*, explicados al principio.⁸⁸

Las operaciones realizadas con la obra de Heisig muestran con claridad la forma en la que en la Alemania unificada tuvo lugar la clausura de una etapa cultural dominada por la necesidad de crear un sentimiento de empatía con las víctimas del nacionalsocialismo para establecer la posibilidad a una nueva forma de afrontar el pasado que se abre a la narración del dolor que los propios alemanes padecieron durante la guerra. Así, el derecho a conmemorar a todas las víctimas, incluidas las alemanas, constituye una parte importante de los nuevos marcos de la memoria en Alemania. ❀

86. La Neue Wache la construyó Karl-Friedrich Schinkel como lugar de ceremonias militares. Durante la República de Weimar se transformó en monumento a la gloria de los soldados prusianos caídos en el frente durante la primera guerra mundial. Se inauguró oficialmente en 1931. Poco después, el régimen nacionalsocialista la convirtió en monumento para los soldados mártires. En 1951 las autoridades de Berlín Oriental la rehabilitaron como monumento en recuerdo de las víctimas del fascismo. Después de la unificación de Alemania la convirtieron en el Memorial Nacional Alemán en memoria de todas las víctimas de la guerra y la tiranía. La inauguración tuvo lugar el 14 de noviembre de 1993 con motivo del *Volkstrauertag*. Dentro de la Neue Wache se conservó la piedad de Käthe Kollwitz, *La madre y su hijo muerto* (*Mutter mit totem Sohn*, 1937), pero en un tamaño mayor al original. La decisión se criticó no sólo por las reminiscencias cristianas de la escultura, sino también por la sustitución del militarismo prusiano por el sufrimiento materno y por la placa en la que se leía que aquel era un monumento dedicado “A todas las víctimas de la guerra y la tiranía”, lo que sin duda constituyó una operación de nivelación, que en la universalización del duelo ocultaba las diferencias entre diversos momentos históricos y regímenes políticos.

87. Wolfrum, “III. 1. Historia y memoria en Alemania, 1949-2009”, s. n. p.

88. Carrithers, “Presenciando un naufragio”, 228-230.

La pintura como exceso. Algunas consideraciones sobre la pintura mexicana desde la década de los ochenta hasta el presente

Painting as Excess. Some Considerations on Mexican Painting from the Nineteen-Eighties to the Present

Artículo recibido el 12 de mayo de 2016; devuelto para revisión el 20 de septiembre de 2016; aprobado el 5 de mayo de 2017, <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2017.111.2604>

Daniel Montero Fayad Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México. hombre_tictac@hotmail.com

Líneas de investigación Historia del arte contemporáneo mexicano; crítica de arte en México y Estados Unidos.

Research Lines History of contemporary Mexican art; art criticism in Mexico and the United States.

Publicaciones más relevantes *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90* (Ciudad de México: RM/Jumex, 2014); “Un lugar común no es mi lugar: relaciones artísticas entre México y Estados Unidos en un mundo globalizado”, *Re-visiones*, núm. 6 (2016); *Código D.F. Arte y cultura contemporánea desde la Ciudad de México* (México: Código, 2010).

Resumen El presente texto es una reconsideración histórica del estatus actual de la pintura en México, a partir de una serie de exhibiciones que sucedieron tanto en el país como en los Estados Unidos desde comienzos de la década de los años noventa. Se muestran además las tensiones de la crítica respecto a este tipo de práctica y cómo es que se produjo una imagen singular del arte en México con relación a la especificidad de ese medio. Por otra parte, se señala cómo es que el discurso sobre la pintura se construyó a partir de un diálogo internacional compartido entre México y los Estados Unidos que entró en crisis hacia finales de la década de los años noventa como producto de la globalización.

Palabras clave Pintura; arte mexicano; crítica de arte; neomexicanismo; identidad.

Abstract The present text is a historical reconsideration of the current status of painting in Mexico, gleaned from a series of exhibitions that took place both within the country and in the United States during the early 1990s. It also shows the tensions of criticism regarding this type

of practice and how it is that a unique image of art in Mexico was produced in relation to the specificity of this milieu. On the other hand, the article describes how the discourse on painting was constituted from a shared international dialogue between Mexico and the United States that came into crisis towards the end of the nineties as a product of globalization.

Keywords Painting; Mexican art; art criticism; Neomexicanism; identity.

DANIEL MONTERO FAYAD
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MÉXICO

La pintura como exceso

Algunas consideraciones sobre la pintura mexicana desde la década de los ochenta hasta el presente

En los últimos cinco o seis años la pregunta por la pintura, las prácticas pictóricas o incluso “lo pictórico” ha resurgido en México desde diferentes frentes. Se han creado grupos de pintores jóvenes como Los Hamsters¹ y lugares de exhibición como la galería Diagrama.² Además, han aparecido críticos de arte que en sus escritos defienden a ultranza la pintura, como Avelina Lésper, quien además dirigió un programa de televisión llamado *El milenio visto por el arte*, para el cual seleccionó a 34 pintores de diferentes generaciones,³ a quienes entrevistó y les comisionó una obra para que formara parte de la colección Grupo Milenio. Por otro lado, a finales de 2015 y comienzos de 2016 Octavio Avendaño dio una serie de pláticas y organizó debates respecto a la pintura a propósito de la exhibición “Efectos especiales”.⁴ De la misma manera, en otros lugares como Monterrey, Guadalajara y Oaxaca,⁵ cada

1. Al respecto véase <http://www.jornada.unam.mx/2014/01/06/cultura/a09n1cul>.

2. Para mayor información consúltase sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=galeria&table_id=401 y www.timeoutmexico.mx/ciudad-de-mexico/arte/diagrama.

3. Arturo Rivera, Paulina Jaimes y Daniel Lezama, entre otros, véase <http://arte.milenio.com/>.

4. Véase www.excelsior.com.mx/periodico/flip-expresiones/14-01-2016/portada.pdf.

5. Sólo para nombrar un caso, en 2014, en el Salón de Octubre de Guadalajara, un evento de pintura que se celebra en esa ciudad cada año, algunos artistas desmontaron sus obras porque el premio se declaró desierto. Un año después se obligó a la artista Susana Paulina Casillas a descolgar su obra *Tus actos gritan más fuerte que tu voz* porque había copiado una pintura de Tanya

uno con una tradición pictórica diferente, se siguen dando batallas y presentando resistencia a favor de la representación artística y la función de la pintura en la contemporaneidad.

Al parecer esta reactivación del debate sobre la pintura se ha dado gracias a la pérdida de especificidad del medio en el arte contemporáneo y a la pregunta por el papel de la pintura en el campo artístico local-global, entre otros aspectos. Es claro que la noción de arte contemporáneo⁶ trastocó las maneras de entender el arte en relación con su práctica, la cual establece nuevas formas de producción, circulación y consumo. La especificidad del medio cambió hacia la del sitio, para luego cuestionar el contexto, la localización y la deslocalización de las prácticas, y por supuesto, su carácter político. Por otro lado, la transición que se dio en las prácticas artísticas, de pintura, dibujo y escultura, principalmente, hacia el objeto artístico y el proyecto de arte en la década de los noventa, replanteó la relación que los artistas tenían con su práctica porque ya no era necesario “hacer” para “producir”.⁷

Precisamente, lo que se cuestiona es el estatus del arte y sus implicaciones a partir de dicha especificidad basada en las prácticas e imágenes pictóricas sin siquiera considerar su categoría como imágenes. En efecto, este texto es una contribución para evidenciar la manera en que se ha comprendido la pintura en México desde mediados de los años ochenta hasta el presente, a partir del análisis de algunas exhibiciones que han marcado hitos en las formas de comprender

Shatseva de internet, una artista que había subido a la red un video en el cual mostraba cómo realizaba sus pinturas.

6. Este texto es un intento por mostrar cómo es que la pintura, desde su especificidad como medio, no está desarticulada de la producción del arte contemporáneo. Sin embargo, la relación que se puede establecer entre la práctica de la pintura y otras formas artísticas es un debate que aparentemente aún no se ha cerrado, sobre todo por la dificultad de definir qué es arte contemporáneo. Para un ejemplo interesante del debate sobre lo contemporáneo, véase Alexander Alberro, ed., *¿Qué es el arte contemporáneo hoy?* (Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2011).

7. Esto se puede ver con claridad en la exposición “Acné o el nuevo contrato social ilustrado”, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en 1995. Muchas de las obras que se exponían allí tenían que ver más con objetos encontrados y ensamblados que con obras realizadas por los artistas. Por ejemplo la obra *Anillos-vitaminas-shampoo* de Sofía Táboas que consistió en una serie de cajas transparentes rellenas de shampoo sobre las cuales se colocaron anillos de plástico o la de Eduardo Abaroa, *Irrupción metafísica de los hombres desperdicio*, en la cual presentó una pila de revistas pornográficas con un espejo y unos juguetes de plástico (Carlos Ashida, Patrick Charpenel y Teresa del Conde, *Acné, o, El nuevo contrato social ilustrado: Eduardo Abaroa, Marco Arce, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, Sofía Táboas, Pablo Vargaslugo* (México: Museo de Arte Moderno, 1995).

esta práctica en el país, entre ellas la exposición “Mito y magia en América: los ochenta”, llevada a cabo en el Marco de Monterrey en 1991 y “Cinco continentes y una ciudad”, realizada en el Museo de la Ciudad de México, exposición que tuvo tres versiones entre 1998 y 2000.⁸ Ésta resulta un aporte para entender dicho medio en la contemporaneidad que será pensado ya no como privilegiado o céntrico, sino más bien como un exceso, como dispersión y fragmento.

La selección de las exhibiciones a las que hago referencia obedece a una particularidad: en todas se piensa la pintura como una tensión argumental que surgió con la globalización, en particular con el intercambio comercial y simbólico con los Estados Unidos. El asunto tiene que ver con la manera en que la pintura se transformó, no sólo porque sus “formas” hayan cambiado, sino también por la “manera” en que su comprensión se encontraba en una tensión discursiva producida por la crítica internacional⁹ —que en momentos reconfiguraban nuevas preguntas por la subjetividad en la dislocación de la noción de identidad— causada por los flujos de la globalización. Es imposible pensar que la pintura y todas sus cualidades históricas como originalidad, autenticidad, comunicabilidad y autoría no se iban a transformar en el mundo contemporáneo lleno de imágenes. Sin embargo, el diálogo histórico que mantiene esa práctica con su propia tradición, e incluso con el mismo concepto de arte, hace que la pintura siempre esté echada hacia atrás cuando se trata de proyectar como presente. En ese sentido, la relación que tiene la pintura con la imagen contemporánea no es menor porque singulariza y detiene, en un ejercicio reflexivo, el mundo de imágenes.

La pintura como parte de un proyecto

En 2015, se presentó en el Museo Rufino Tamayo de la Ciudad de México la exposición “Relato de una negociación” del artista belga-mexicano Francis Alÿs

8. Las tres exposiciones tuvieron catálogos impresos. Véase Museo de la Ciudad de México, *Cinco continentes y una ciudad: Salón Internacional de Pintura* (México: Gobierno del Distrito Federal, 1998); Museo de la Ciudad de México, *Cinco continentes y una ciudad: segundo Salón Internacional de Pintura* (México y Guadalajara: Gobierno del Distrito Federal/Baños Venecia, 1999); Museo de la Ciudad de México, *Cinco continentes y una ciudad: tercer Salón Internacional de Pintura* (México: Gobierno del Distrito Federal, 2000).

9. Como se verá en este texto son interesantes los casos de los críticos Edward Sullivan y Francesco Pellizzi.

(Amberes, 1959).¹⁰ En la entrada del museo en una televisión del vestíbulo se veía y escuchaba cómo una sierra eléctrica cortaba, hasta el muro, una pintura de pequeño formato que mostraba un paisaje de una selva bastante convencional. Más adelante, justo a la entrada de las salas se veía la pintura dividida y el corte. La obra *The Cut* (1993-2015) (fig. 1) ponía en cuestión la función de la pintura en toda la exposición precisamente por la violencia explícita que se le ejercía al formato y al medio, ya no al interior del aparato de representación sino en el límite, en la relación pintura-cuadro-muro.¹¹ Además, la obra ponía en tensión dos momentos importantes del arte mexicano por la “duración” de su proceso: si en 1993 para Alÿs era pertinente hacer una pintura de la selva, en 2015 era necesario realizar un corte como un comentario, no sólo a su pintura sino a la obra que produjo desde entonces.

Curiosamente, a partir de esa obra, gran parte de la exposición entraba en conflicto porque muchas de las piezas allí expuestas tenían que ver más con la idea de reunir y de juntar dos extremos que con la separación. Así, en la serie *Puentes* (2006-2008) se conjugaban de manera metafórica dos extremos territoriales (como, por ejemplo, Cuba-Estados Unidos o Marruecos-España) separados por cuerpos de agua y que pueden considerarse antagónicos en sus relaciones políticas.

Precisamente por eso resulta tan interesante que la exhibición iniciara con una obra que cuestiona la condición de la pintura de esa forma violenta en la cual una pintura tradicional es “abierta”, destripada hacia afuera y desde afuera, con una acción real que va “más allá” de la superficie y que, de manera recíproca, introduce la realidad en el cuadro mientras que se establece la naturaleza representacional de la pintura. “Meter” la sierra en la pintura y más allá de ella hacia abajo y hacia arriba, pero también más adentro del plano pictórico, hace que se produzca una expansión de ese plano hacia afuera, pero también que la “realidad” entre allí. Además, el video que registra la acción pone en tensión la temporalidad del *performance*, de la pintura y del residuo como huella. Es en ese sentido que se podría preguntar cuál es la función de la pintura en toda la exposición. Para ser más claros la pregunta concreta que me gustaría formular

10. Cuauhtémoc Medina, ed., *Relato de una negociación* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2015).

11. Resulta claro que en la obra hay un comentario a las de Lucio Fontana en las cuales se hace una incisión sobre un lienzo preparado con color, *Concetto spaziale, attesa* (1959). Sin embargo, la acción de Alÿs trasciende ese gesto superficial al entrar de lleno al muro, en lugar de quedarse en la superficie representacional del cuadro.



1. Francis Alÿs, fragmento de *The Cut*, 1993-2015, acción, óleo sobre tela y video. Cortesía de Francis Alÿs.

es si la exposición de Alÿs puede considerarse un epítome del papel de la pintura en el arte contemporáneo y cómo funcionaría.

Ahora bien, para Cuauhtémoc Medina lo que ha entrado en crisis no es la pintura en sí misma sino el dispositivo del “cuadro”, cuestionado fuertemente en el siglo xx, pero que en el siglo xxi, con la forma de producción

que parte de un proyecto, adquiere un lugar periférico dentro de la producción del artista,

En lo que va del siglo xxi, varios de los proyectos de Alÿs han coincidido en interrogar la relación entre la escenificación y el registro de acciones artísticas y la labor de la imaginación y factura de la pintura. Desafiando la dicotomía que atribuye a la pintura una condición solipsista y un ethos meramente autorreferencial, y a la acción un rango de intervención simple e inmediata, Alÿs ha tejido una variedad de proyectos poético-político-pictóricos, donde la pintura opera como un medio entre medios, dentro de una práctica que ocurre en relación con una movilización específica de agentes sociales y contextuales, formas diversas de imaginación, y espacios dotados de una significación ejemplar. Superpuestos en el tiempo, pero distribuidos en tres continentes, los proyectos ofrecen perspectivas complementarias, pero imposibles de subsumir a un principio unificado. Se ofrecen, por consiguiente, como un ensayo en la práctica sobre las posibilidades de articulación del binomio de la pintura y la acción.

En un cierto sentido, esas tres series (*Puentes*, 2006-2008, *Tornado*, 2000-2010, *Afganistán*, 2011-2014) plantean modalidades muy distintivas de cómo formular un “más allá” de la práctica pictórica usual para atisbar los modos en que la imaginación y trabajo sobre la tela y el papel pueden servir a conjuntos más amplios de imaginación y reflexión. Bien vistos, esos proyectos fueron ocasiones para plantear tareas a la pintura que a la vez acompañaban y excedían el impulso político de sus proyectos de referencia. Son los capítulos de un ensayo virtual sobre las relaciones posibles de la pintura y la acción.¹²

El argumento de Medina es convincente en tanto reflexiona sobre la inexistencia, al menos en esas obras de Alÿs, de una especificidad del medio y las pinturas aparecen siempre con una doble naturaleza, lo cual las hace aparecer como ambiguas en una relación más amplia a favor de un proyecto que sería, en este caso un ejercicio de pensamiento. Las pinturas formarían parte de ese ejercicio, ya no como el centro ni como un momento preparatorio, sino como un momento más. Es claro que Medina está participando del debate local sobre la “muerte” de la pintura pero tampoco le da un lugar privilegiado. Sin embargo, creo que hay otra discusión velada que tiene que ver con la manera en que se ha comprendido la pintura en los últimos 30 años: evidentemente en el sentido en que Medina la entiende, la pintura no “representa” nada como solía hacerlo, ya

12. Cuauhtémoc Medina, “Un arte enjambre”, en *Relato de una negociación*, 29.

sea como subjetividad, como localidad o como temporalidad, entre otras cosas. En ese sentido ya no habría un espacio pictórico “representativo” por fuera del proyecto, ni seguiría ninguna agenda. Las obras de Alÿs, como el mismo Medina lo señala, se refieren a un lugar, pero no “son del lugar”, es decir, hay un distanciamiento con los esencialismos en los que se había circunscrito la pintura en la década de los ochenta como se verá más adelante.

Desde mi punto de vista, lo que ocurre es un regreso de la superficialidad del medio en el que a veces se “fijan” otras imágenes o que a veces ese medio sirve como un punto de inflexión de otras y no es sólo un “medio más” dentro del proyecto. Sin embargo, me quiero detener aquí para mostrar que esa situación ha sido parte de un proceso histórico que tiene que ver con los medios, con la historia de la pintura en México, pero también con el contexto de globalización y la posibilidad de entender el arte contemporáneo en un ámbito de circulación. En definitiva, cómo entender la pintura en esas circunstancias.

Cinco continentes y una ciudad: una exposición global

De 1998 a 2000 se realizaron tres versiones de una exposición sin precedentes para la Ciudad de México; “Cinco continentes y una ciudad: Salón Internacional de Pintura”; exhibidas en el Museo de la Ciudad, intentaban mostrar un panorama de la pintura mundial: África, Asia y Oceanía, América, Europa y la Ciudad de México como lugar en el que se articulaba toda la exhibición.¹³ La curaduría de cada uno de los continentes se comisionó a un curador distinto. Ese Salón resulta importante porque tal vez fue el primer evento global en la Ciudad de México, un poco en contravía de la tendencia de bienales de arte contemporáneo de ese momento. Esto se dio en un marco de modernización de la Ciudad en el primer gobierno del PRD, el de Cuauhtémoc Cárdenas, después de que se cambiara la ley para que el jefe de gobierno de la ciudad fuera designado por elección popular.¹⁴ La exhibición, iniciativa de la artista Marta Palau, se describió de la siguiente manera:

13. *Cinco continentes y una ciudad: Salón Internacional de Pintura.*

14. Para conocer esto a detalle véase María Fernández, “Transnational Culture in the End of the Millennium”, en *Cosmopolitanism in Mexican Visual Culture* (Austin: University of Texas Press, 2014), 274-301.

El conjunto de obras que aquí veremos, un primer encuentro de arte contemporáneo, nos ayudará a entender el panorama internacional del arte. *Cinco continentes y una ciudad* es un acercamiento a las reflexiones de la nueva pintura en todas sus acepciones. ¿Por qué pintura? Es la primera pregunta que me hacen sobre el salón, en este momento en que casi lo único que se ve en los centros del arte de vanguardia son instalaciones. Entonces ¿por qué ir en contra de la corriente? ¿Por qué no pintura, más instalaciones, más otras manifestaciones de la actualidad? La pintura es un ejercicio que acompaña al hombre desde sus albores: petroglifos, pinturas rupestres y jeroglíficos —predecesores de los caracteres de la escritura— se repiten en las diferentes culturas de los cinco continentes. Volver nuestra mirada a la fuente de donde todo brota, la pintura, es inevitable. En arte se avanza, se dan rodeos y se retrocede continuamente. A través de este caminar de ida y vuelta nos reconocemos, aprendemos y cambiamos. Es necesario atender las fuentes más que a las modas.¹⁵

Precisamente, la justificación de hacer un salón de pintura era de por sí ya bastante problemática porque el asunto de la especificidad de los medios, así como la idea de reunirlos a todos bajo la palabra salón, parecía anacrónico. Sin embargo, en México tenía sentido pensar en esos términos porque la organización de eventos de esta magnitud, panorámicos y abarcadores, ya se había vuelto una tradición en la ciudad, misma que se constituyó durante la década de los sesenta.¹⁶ Parecería entonces que la idea de “salón” de “pintura” estuviera dada por una relación “natural” que en el texto de Palau se vincula con pasados remotos y con cierto tipo de misticismo trascendental además de pensar la pintura como una suerte de fuente de donde “todo brota” y que es desde allí desde donde se puede compartir algún tipo de experiencia artística.

Curiosamente ese carácter esencial que Palau le da a la pintura no es transferible, al calificar las otras manifestaciones artísticas, en particular las instalaciones, como pura moda. En ese sentido, la pintura sería un arte superior, y

15. Marta Palau, “Cinco continentes y una ciudad”, en *Cinco continentes y una ciudad: Salón Internacional de Pintura*, 2.

16. Está muy documentada la relación entre Estado y Salón durante las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta. Véase María Teresa Favela Fierro, “La crítica de arte en México a través de los salones y bienales nacionales de escultura del Instituto Nacional de Bellas Artes”, *Discurso Visual*, núm. 35 (2015), consultado el 15 de enero de 2016, en http://www.discursovisual.net/dvweb35/TT_favela.html; así como Sol Álvarez, “Tutela estatal y nuevas tendencias/1950-1960”, *Discurso Visual*, consultado el 15 de enero de 2016, en <http://discursovisual.net/1aepoca/dvweb09/art09/art09.html>, entre otras.

lo que quedaría entonces como un elemento fundamental sería que la “pintura” comparte globalmente una esencialidad incuestionable, de ahí que llevar a cabo un salón de pintura sea para Palau lo más normal porque es desde ese medio y formato como se pueden encontrar rasgos comunes.

Resulta muy claro que para algunos curadores de las tres versiones que tuvo la exhibición el asunto no era menor, por lo cual se encargaron de cuestionar radicalmente la propuesta. Por otro lado, las formas de anunciar cada una de las curadurías de los respectivos continentes variaba según el curador, asunto del que me ocuparé luego. En la primera versión, en 1998, la objeción más grande sobre el formato y la idea de pintura para un evento de esta naturaleza la ofreció Okwui Enwezor, curador de la sección africana.

Hay algo de paradójico en la convicción de esta exposición en una época de apertura como la que vivimos, en la que fluyen, aunque no necesariamente, redes de cadena entre ideas, prácticas, lugares y personas, donde una podría seguir reproduciendo las múltiples perspectivas de las actuales prácticas artísticas no sólo teniendo en cuenta la noción geográfica: “Cinco continentes y una ciudad”; sino también una especificación de un lenguaje particular: la pintura.

Desde que la gente de todo el mundo no siente ya la necesidad de estar restringida a una frontera, ¿por qué debería el arte o incluso una exposición estar sin embargo confinada? Sin duda, muchos cambios han atendido nuestras reacciones y también han tenido lugar cambios dentro de la práctica del arte mismo. Entonces ¿por qué pintar? ¿qué significa, de hecho, pintar hoy en día? [...] cómo reponer y estructurar la pintura no sólo en términos del lenguaje pictórico, sino también cómo ha sido reformulada geográficamente. [...] Quizá, el mismo destino de no servir para nada le espera también a esta exposición. A pesar de todo, el contexto de México, con una particular visión histórica de la pintura, presenta un reto interesante. Tal vez aquí es donde yace su *raison d'être*.¹⁷

Y más adelante,

La pintura actual, a diferencia del neo-expresionismo grandilocuente y agresivo de los años 80, parece tener otros objetivos. Incluso hay una vuelta a las estrategias formales del pasado, especialmente en la atención que muchos artistas están dedi-

17. Okwui Enwezor, “Impresionante perversidad”, en *Cinco continentes y una ciudad: Salón Internacional de Pintura*, 31.

cando al retrato, al paisaje y más recientemente al campo de color y a la abstracción geométrica. Incluso parece que hay también una incertidumbre hacia los objetivos de los trabajos mismos y un vacío que separa los géneros históricos y lo que los artistas están articulando hoy en día. [...] Mirando incluso los esfuerzos de los últimos años, mi conclusión sugiere una tendencia hacia una especie de cínico reciclaje de estilos, pero sin límite alguno. [...]

A pesar de esto, hay otras prácticas en la pintura que acechan una experiencia diferente, que hace diferentes preguntas, infundiendo a la pintura una poderosa poesía, magnética que no se predica dentro del modelo heroico de la pintura elevada a tan alto grado por el expresionismo abstracto de los cuarenta y los cincuenta.[...] Hoy los pintores jóvenes trazan nuevos espacios, exploran en técnicas personalizadas otras maneras de ver el mundo o representar experiencias.¹⁸

Es claro que para Enwezor la exhibición “Cinco continentes” no tiene mucho sentido y que la propuesta, a largo o mediano plazo, estaría condenada a fracasar. La explicación que da para ello depende de dos factores: en primer lugar el asunto geográfico como procedencia determinante de la producción artística y en segundo, la especificidad del medio pictórico como esencialismo artístico. Al considerarlos se puede pensar en la inconsistencia del proyecto en la medida en que el mundo contemporáneo ya no responde a ninguno de los dos. Depende más bien de la movilidad de la noción de territorio y nación modernos, cuestionados fuertemente por las diferentes migraciones provocadas por la globalización y por las crisis de los Estados-nación a finales de los noventa.¹⁹ Por otro lado, los procesos artísticos del arte contemporáneo han hecho imposible pensar que habría un medio privilegiado sobre otros y que la pintura, además de todo, parecería una especie de restricción que no sólo confinaría a un marco el “movimiento” sino que limitaría históricamente al arte a su misma tradición. Lo interesante del argumento es que para el curador la *raison d'être* de la exposición es que se haga en el contexto de México “(un país) con una particular visión de la pintura”. Parece entonces que la historia de la pintura se ve singularizada por el contexto mexicano y eso es lo que permite

18. Enwezor, “Impresionante perversidad”, 32-33.

19. Sobre este tema se ha publicado gran cantidad de información. Con el fin de consultar algunas referencias véase Nikos Papastergiadis, *The Turbulence of Migration: Globalization, Deterritorialization and Hybridity* (Cambridge: Polity Press, 2000) y Markus Pohlmann, Nonghoe Yang y Jong-Hee Lee, eds., *Citizenship and Migration in the Era of Globalization* (Heidelberg: Springer, 2013).

hacer una exposición de pintura aquí, es decir, continuar la tradición, pero por otra vía. Restituir el medio, así como el lugar, sólo tenía sentido para Enwezor en un diálogo con la historia del lugar, o más bien, de cómo es que se ha representado históricamente el arte mexicano a partir de sus mismos medios.

¿Cómo se emparentaría entonces la tradición de la pintura local con la nueva pintura contemporánea?, o más bien: ¿para qué seguir pintando? ¿Qué tipo de aporte al medio podría surgir a partir de los diálogos local-global, sujeto-contexto, historia-tradición, medios-formas? La cuestión aquí tiene que ver también con cómo es que el curador lee los contextos particulares para afrontar un evento de esta naturaleza: para él, únicamente obras que tienen una fuerte carga subjetiva —que se ve sintetizada en una estrategia formal, que llevan un poderoso contenido y que producen significado, es decir, las que generan una metanarrativa—, son las que podrían funcionar en la muestra. En la selección que realiza el curador, sin embargo, parecería que lo que ocurre es un vaciamiento de contenidos en los medios, que son usados para referir, al mismo tiempo, el asunto de la identidad. Se podría entonces preguntar, ¿cuál sería el mejor “medio” que exprese esa condición identitaria?

Evidentemente la pintura ha dejado de funcionar en ese sentido, sobre todo después de la pintura de la década de los ochenta, como se verá más adelante. El asunto tiene que ver con la manera poco crítica en que ese tipo de pintura afronta el pasado y el presente (su pasado y su presente) mostrando sólo sus efectos, sin siquiera producirlos. Pinturas “sin historia, sin compromiso”, decorativas. Precisamente, la pregunta que se le hace al “medio” tendría que ver con la posibilidad de tener, no sólo contenidos, sino que éstos sean “contemporáneos”: la relación entre el tiempo/espacio exterior (la experiencia subjetiva de la realidad) se debería desplegar en ese medio.

El texto de Enwezor pone en cuestión el papel de la pintura en el arte producido a finales del siglo, y al mismo tiempo el reemplazo de las formas de vida y de entendimiento del arte en general, en el proceso de globalización. Sin embargo, y a pesar de las consideraciones de otros curadores como Gerardo Mosquera en esa misma edición del evento,²⁰ la sección mexicana exhibió básicamente pintura-pintura sin mucho problema, en particular algunos de los artistas más conocidos de finales de la década de los ochenta y comienzos de los noventa, como Germán Venegas (1959) y Mónica Castillo (1961). En esta sección no se

20. Gerardo Mosquera, “América”, en *Cinco continentes y una ciudad: Salón Internacional de Pintura*, 93-97.

problematiza tanto la relación entre arte-pintura-globalización sino que más bien se hace una reflexión sobre cómo es que ha cambiado la pintura en el país. Y no era para menos. En efecto, y a pesar de que para esos años la pintura podía ser un medio más entre otros para artistas más jóvenes, aún muchos de ellos de diferentes generaciones seguían pintando y no se cuestionaban la tradición pictórica misma. Eso se puede apreciar claramente en la presentación del catálogo firmada por Rita Eder.²¹

La narración de Eder en ese texto es sorprendente por la manera en que construye un argumento histórico para justificar la aparición de la pintura en la década de los ochenta con relación a las propuestas de los artistas más explícitamente politizados de la década previa a los setenta, pero no explica cómo es que esa pintura desplegó nuevas maneras de entender el arte en la década siguiente. El argumento que se refiere a que ya no se puede confinar la pintura a sus “medios tradicionales” y que otros medios como el cine y la foto han alterado no sólo la manera de realizarla sino de percibirla vuelve a aparecer, pero esta vez la explicación dada es completamente local, perteneciente a una tradición mucho más restringida. La pintura de ese momento al parecer responde a lo que Eder llama la “apropiación” —a diferencia de la “influencia”— como procedimiento crítico en la recombinação de imágenes y la reaparición de temas que podían considerarse obsoletos, como el retrato. Sin embargo, no dice cuáles son las consecuencias críticas de ese procedimiento ni cómo han alterado las maneras de entender el arte para ese momento. El texto, que cierra de manera apresurada luego de hacer una breve reseña de los artistas que participaron en la sección, reconoce que “hay desde luego una decisión de explorar un lenguaje más internacional, deshaciendo clichés de identidades culturales congeladas o establecidas y manuales de símbolos gastados”.²²

Es interesante constatar que estos autores cuentan las respectivas historias de la pintura de los años noventa y las vinculan a diferentes tradiciones. Para Enwezor la pintura que se hace a finales del milenio está más emparentada con la de finales de los cincuenta de los Estados Unidos (lo que él llama el *new color-field*), pero sin ningún contenido crítico, respondiendo más bien a la moda y a la decoración, a diferencia de la violencia expresiva de las pinturas de los años ochenta. Sin embargo, y como ya lo había anotado, hablar de “pintu-

21. Rita Eder, “Apropiaciones: figura, espacio y percepción en algunos artistas mexicanos de los noventa”, en *Cinco continentes y una ciudad: Salón Internacional de Pintura*, 219-220.

22. Eder, “Apropiaciones”, 221.

ra” en términos estrictos no tiene sentido para 1998. Por otro lado, para Mosquera, el arte de los años noventa está más emparentado con el de los setenta, la pintura de los ochenta fue una especie de “bache” en esa tradición, y lo que a él le interesa es la pintura que cuestiona los “medios”.²³ Eder analiza parcialmente las relaciones entre el arte de los ochenta y noventa sin emparentar a este último con el arte de los años setenta por lo que pareciera haber una continuidad en esos últimos veinte años.²⁴ Además, no pone en duda el papel de la pintura como medio en esa contemporaneidad.²⁵ Así, la pintura de los años ochenta parece que había generado, hasta ese momento, y al menos según su opinión, una suerte de continuidad gracias a las propuestas de esa misma década, aunque hubo un cambio institucional importante en los noventa.

En “Cinco continentes y una ciudad”, el primer intento por hacer una exhibición global en la Ciudad de México, se generó una tensión interesante entre qué tipo de arte se podía mostrar, si la pintura tenía algún tipo de pertinencia para ese momento, y por supuesto, los cambios que había provocado la globalización no sólo en el sentido espacial sino también en el temporal, como presente, pasado y memoria. En efecto, parece que la globalización transformaba las maneras de concebir la misma estética y que generaba nuevas agencias. La periferia asumía de forma crítica la representación y la representatividad del arte en un contexto que se globalizaba rápidamente, al pensar las maneras en las cuales se podía representar su condición, más allá de exotismos. Esa situación se puede ver en las tres ediciones de la exposición, sobre todo en los continentes periféricos, en los que se hace referencia a la poscolonialidad, la identidad y las tradiciones locales. Sin embargo, es claro que para dichos autores una exhibición de esta naturaleza podría estar dislocada en el tiempo, aunque es evidente que encuentra un lugar en el espacio. Es en la Ciudad de México donde una muestra así puede hacer sentido porque es su misma tradición la que lo permite.

Por otro lado, respecto al continente europeo, las curadurías realizadas para la exposición siempre se refirieron al medio “sobre” el medio que se ponía en tensión con las mismas tradiciones pictóricas europeas y al parecer, lo que se

23. Mosquera, “América”, 93-97.

24. Eder, “Apropiaciones”, 221.

25. Es fundamental entender que esa situación cambia en las siguientes dos ediciones del evento con las curadurías de Cuauhtémoc Medina, en 1999, y Víctor Zamudio Taylor, en 2000. En esas dos exhibiciones, y cada una a su manera, se reflexiona sobre la pertinencia de la pintura, su relación con el contexto mexicano y cómo es que se pueden cuestionar históricamente las maneras de enunciación del arte mexicano y la cultura nacional.

alteraba era precisamente la condición de la pintura. Lo mismo sucedió en la segunda edición (1999) con el continente americano cuando el curador Bruce Ferguson, de Canadá, realizó una exhibición sobre la abstracción. Rosa Olivares, por su parte, propuso en la primera edición, una curaduría sobre la “pintura” y escribió un texto llamado “Aspectos, parciales, de la pintura europea. Después de la pintura”. Allí se expresaba el papel que había tenido en la historia del arte europeo y precisamente cuáles habían sido las nuevas relaciones con esa tradición.²⁶ El planteamiento de Olivares no sólo ubicaba la pintura como el centro de las reflexiones artísticas europeas sino del arte en general, incluso de varias formas de arte que podrían no tener relación. Pensar el parentesco de la foto y el video con la pintura, así como la condición pictórica de ambos no es únicamente desconocer la especificidad del medio, o incluso de los problemas que la noción de “imagen”²⁷ puede implicar, sino que reduce la historia del arte del siglo xx a una especie de derivados pictóricos. Sin embargo, la centralidad de la pintura, histórica y geográficamente, y la manera en que el resto de “lugares” se ha subordinado a esa forma de centralidad, se convierte en la legitimidad incluyente del arte. Para Olivares, la pregunta por los orígenes del arte es fundamental, pero también la del futuro de la práctica. Al parecer, hay una precondition en la práctica artística, una especie de metafísica del arte manifiesta en esa narración. Así, la historia de la pintura (la historia de la especificidad del medio) queda vinculada con todo, literalmente hablando, desde el principio. Parece entonces que nada puede escapar de la pintura porque todo siempre ha sido pictórico, pero además porque todo lo que sigue será siempre pintura o estaría en un diálogo con ella.

En ese texto no hay discusión con la globalización ni con los asuntos de la identidad ni de la representación. Tampoco con las formas de circulación del arte ni de las maneras en que hay una distribución diferenciada entre los medios. La pintura, esencializada a luz y color, se pone como un foco del cual todo brota y del que nada puede escapar. Así, las tradiciones locales quedan subsumidas a ella, a su historia hegemónica, a su espacio abierto (pintura después de la pintura), pero siempre cerrado como vínculo. Es claro que el argumento de Olivares no representa todas las posturas sobre la pintura europea

26. Rosa Olivares, “Aspectos, parciales, de la pintura europea. Después de la pintura”, en *Cinco continentes y una ciudad: Salón Internacional de Pintura*, 219-220.

27. Para referirse a este debate véase W.T.J. Mitchel, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1994) (versión en español: *Teoría de la imagen* [Madrid: Akal, 2009]).

del momento. Lo que me interesa es precisamente la postura inversa: todas las otras, las de los otros curadores que no son europeos o que no pertenecen a los centros artísticos y que hablan una y otra vez de cómo la globalización ha alterado las formas en las que se produce el arte y cómo es que de manera singular cada uno de los territorios también se ve alterado, dependiendo de cuál es la tradición pictórica con la que se identifican. Es claro que lo que dice Olivares es cierto, ya que para ella la pintura se circunscribe a una tradición occidental. Pero para el momento en que se llevó a cabo la exposición había que reconocer que comenzaba a existir un cambio importante en la manera en que se entendía el arte en todos los sentidos, la cual no se podía limitar a la lectura de la transformación del medio. La pregunta que estaba en el aire en las tres versiones de “Cinco continentes y una ciudad” era cómo y qué es lo que representa el arte y cómo es que nos podemos autodeterminar-autorrepresentar sin desconocer las relaciones de poder centro-periferia.

Las repuestas, como lo he intentado mostrar hasta ahora, son diversas y se asumen de diferente manera. Sin embargo, el intento de desmarcarse del arte de los años ochenta me parece significativo porque allí habían quedado asuntos pendientes que se interpretaron de formas muy parciales. La imposibilidad que tuvo la pintura de la década anterior de ser suficientemente representativa porque se la leyó como un exotismo o un arte vinculado al mercado, no permitió ver que allí había un carácter crítico, al menos para algunos. Esa postura se ha ido revisando en los últimos años.²⁸ Sin embargo, me interesa señalar que la construcción en la que se puso a la pintura ochentera, sobre todo la mexicana, fue producto de un debate, particularmente internacional a finales de la década de los ochenta y durante los noventa, que nunca terminó de cerrarse y que generó más bien un relevo sobre otro tipo de arte minimal-objetual-conceptual como en las obras de Gabriel Orozco (Xalapa, 1962), Francis Alÿs o Abraham Cruzvillegas (Ciudad de México, 1968).

Desde mi punto de vista hay que identificar, en primera instancia, cómo es que se configuró el discurso sobre la pintura de la década de los ochenta en

28. En 2011 se presentó la exhibición “¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta”, curada por Josefa Ortega en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. De noviembre de 2010 a febrero de 2011 se presentó una exposición en el Instituto Cultural de México en San Antonio Texas, Estados Unidos, llamada “Neo-Mexicanism. A New Figuration: Mexican Art of the 1980s”, proyecto curatorial de la académica estadounidense Teresa Eckmann basado en su libro, *Neo-Mexicanism: Mexican Figurative Painting and Patronage in the 1980's* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2011).

la tensión internacional entre Estados Unidos y México, porque allí radica el comienzo de la incorporación del arte mexicano a un diálogo internacional, que si bien intentaba mantener “lo mexicano” como un esencialismo fundamental, las posibles lecturas sobre el “otro” y “lo otro” ya estaban circunscritas en ese tipo de pintura que, sin embargo, se desacreditó durante la década siguiente. Cuando los artistas de la década de los noventa declaran que “no quieren ser artistas mexicanos sino sólo ser artistas”²⁹ es claro que no hay “neutralidad” en ser “sólo artistas” sino que quieren pertenecer a otra tradición que dialoga con la historia del arte hegemónica que construyeron los Estados Unidos desde la década de los sesenta, es decir, la conceptual-minimal-objetual³⁰ y que ya se comenzaba a configurar como la hegemónica en la segunda mitad de la década de los noventa. Sin embargo, lo que me gustaría señalar es que el arte de los años ochenta ya era o “hacía” parte de esa dinámica globalizadora, o al menos es lo que comenzaba a anunciar. Sin eso no se hubiera podido dar siquiera el debate de cómo ser globales.

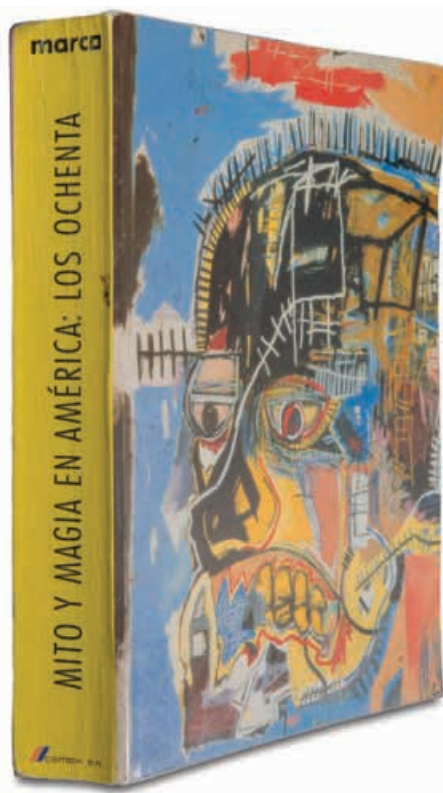
América unida no es la misma América

A principios de la década de los años noventa, en 1991, se inauguró el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey con una megaexposición llamada “Mito y magia en América: los ochenta”,³¹ curada por Miguel Cervantes y Charles Merewether (fig. 2). “Mito y magia” intentaba trazar un panorama unificador del continente americano a partir del arte, específicamente de la pintura. Aunque la

29. Muchos artistas de la generación de los años noventa declaran con frecuencia que a ellos no les interesaba ser “artistas mexicanos”, sino solamente “artistas”. Para tener una referencia de ello véase Abraham Cruzvillegas, *Round de sombra* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006); Yoshua Okón y Alex Dorfsman, eds., *La Panadería, 1994-2002* (Ciudad de México: Turner, 2005); Daniel Montero, *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90* (Ciudad de México: RM, 2014), entre otros.

30. Es claro que desde hace un tiempo se hace referencia a la idea de que la tradición del arte desde la década de los años cincuenta la enuncian básicamente los Estados Unidos. Para mayores detalles consúltese Serge Gilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2007). La narración que realizan los críticos de la revista *October* en el libro *Art since 1900* refuerza esa idea (Rosalind Krauss, Hal Foster, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh y David Joselit, *Art since 1900* [Nueva York: Thames and Hudson, 2012]).

31. Miguel Cervantes y Charles Merewether, eds., *Mito y magia en América: los ochenta* (México: Marco, 1991).



2. Portada del libro *Mito y magia en América: los ochenta*, vid. supra n. 31.

exposición mostraba a artistas de varios países americanos,³² había una predominancia de los artistas estadounidenses y mexicanos.³³ Los criterios para realizar la exhibición estaban vinculados a cómo cada artista expresaba su localidad con relación al resto de países y a cómo se establecía una exaltación de la identidad,

32. Estaban representados Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Estados Unidos, Guatemala, Haití, México, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Trinidad y Tobago, Venezuela.

33. Al respecto, Olivier Debrouse escribió: “La amplitud de la sección mexicana, así como la fuerte presentación de los ‘artistas de Monterrey, parece indicar que esta muestra sólo se realizó para ofrecerles un marco más amplio, mezclándolos y relacionándolos con pintores de otras latitudes, hasta cierto punto afines, y que han sido expuestos en Estados Unidos o en Francia.” Olivier Debrouse, “Es derroche de forma, color y pobreza imaginativa”, *El Norte*, 2 de julio de 1991, 6.

todo ello por medio de la pintura. En ese sentido, el museo se inauguraba con una exhibición internacional, en una ciudad periférica del arte en México, pero que intentaba estar a la vanguardia de las expresiones artísticas contemporáneas.³⁴

Lo que me interesa destacar es que ésta fue tal vez una de las primeras exhibiciones internacionales realizada en México y la primera de esta naturaleza que se hizo en Monterrey, con pinturas en su totalidad, y que pretendía generar una unificación territorial a partir de un medio específico. Así, el mito y la magia estaban presentes en toda América, como elementos no sólo fundacionales sino también transformadores. No se explica, sin embargo, por qué sería sólo en la pintura donde se manifestarían ni por qué esos artistas podían ser referidos al mito y la magia de manera indistinta. En efecto, ese tipo de generalizaciones aplanó el discurso sobre los artistas presentes en la exhibición y en lugar de singularizarlos, los vinculó entre sí territorialmente y los esencializó con relación a su historia y a su futuro: los artistas que se mostraban allí, al parecer, no tenían un presente muy claro, o al menos ese argumento no se desarrolló a profundidad en el catálogo en ninguno de los textos.³⁵

La presencia de la “pintura-pintura” en una exhibición se justificaba por un “temor” a la desaparición de la “pintura” (o de la pureza del medio) y por la intromisión de otro tipo de imágenes, tal vez menos pictóricas, que ya habían estado cuestionando la pertinencia de la pintura y su función cultural. En la descripción de la exposición en la página del museo se puede leer:

“Es la primera ocasión en que se hace una reflexión sobre arte de América, desde un país latinoamericano”, dice Cervantes. “Realmente con esto Marco inaugura una forma de expresar y de ver la pintura del continente”. “Creo que también tendrá una enorme repercusión en Europa como observadora de nuestro arte”, señala el curador. Cervantes y Merewether seleccionaron la obra considerando las constantes de

34. Eduardo Ramírez hace una crítica interesante sobre la exhibición al decir: “Su exposición inaugural (la del Marco), ‘Mito y magia en América: los ochenta’ (1991) es un intento de establecer un lazo de continuidad entre el neomexicanismo con la tendencia transcultural de *Magiciens de la terre*. Por otro lado, a fin de generarse fondos para la operación, Marco organizó una serie de subastas que no sólo seguían este intento de, a través de ‘lo mágico’, lo antropológico, insertar la estética neonacional en una internacional, sino que además se especulaba directamente sobre el valor en el mercado de algunas piezas.” Eduardo Ramírez, *El triunfo de la cultura: uso político y económico de la cultura en Monterrey* (Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León, 2009), 129. Véase también www.marco.org.mx/index.pl?i=336

35. Los autores de los textos fueron Miguel Cervantes, Charles Merewether, Francesco Pellizzi, Alberto Ruy Sánchez, Peter Schjeldahl y Edward J. Sullivan.

ejecución de la década de los ochenta, entre las que puede mencionarse el regreso a lo que se llama “pintura-pintura”. [...] La “pintura-pintura” es un volver a los materiales y técnicas más tradicionales, como la pintura de caballete, óleos y acrílicos sobre tela (lino), sobre madera. La importancia de este retorno radica en que sucedió a pesar de que los pronósticos de los setenta decían que la pintura tradicional sería sustituida por una pintura hecha con recursos tecnológicos como fotocopias, computadoras.³⁶

Resulta muy interesante pensar en un “regreso” de la pintura que “sucedió” a pesar de la tendencia de la década de los setenta por realizar “otra” pintura, hecha con recursos tecnológicos. Al parecer hay una escisión en la forma en la cual puede entenderse la pintura: ya sea por su fabricación o por su imagen. Una pintura hecha con pinceles, telas y bastidor es más pictórica que otras (si es que a eso *otro* se le podría seguir llamando pintura), pero también, y de alguna manera, más esencial. Ese regreso es una introspección figurativa, de verse a sí mismo —a pesar de Europa—, pero de una forma mítica y mágica. La pintura hecha en América, y de alguna manera el arte americano, se asociaría con esas dos condiciones: entre más mítica y mágica más pintura-pintura. Pero también entre más material, más concreta, más fetiche.

El asunto, sin embargo, está vinculado a una serie de discrepancias interpretativas al interior del mismo catálogo, situación que se repite en muchos otros casos respecto a ese tipo de pintura. Lo que terminó sucediendo fue un *boom* de la visibilidad de esas obras en diferentes plataformas —primordialmente galerías, pero no sólo en ésta, como la exposición lo demuestra— tanto en Estados Unidos y México durante un breve periodo. Esto terminó por privilegiar un discurso esencialista, que a pesar de no ser el único venía bien para legitimar el ingreso de este arte a un circuito global y para repensar la localidad en otros términos “figurativos”, es decir, una identificación del otro y hacia el otro. Todo esto tenía que ver con el uso que se le dio a esa pintura como elemento legitimador de la diferencia dentro y fuera de México. No es que el comercio excesivo de esas obras las “desactivara críticamente”³⁷ o incluso que la pintura no tuviera ningún sentido. Es que por un lado no era suficientemente autocrítica con el mismo sistema del arte, mientras por el otro era

36. “Mito y magia en América: los ochenta”, Museo Marco, consultado el 12 de enero de 2016, en www.marco.org.mx/index.pl?i=337&cia=1&ib=1991&ic=139

37. Como se sabe, el neomexicanismo se asoció rápidamente al mercado del arte y eso se dio en detrimento de otras posibles lecturas críticas. Para mayor detalle véase Eckman, *Neomexicanism*.

demasiado autorreferencial en el sentido en que el cliché se volvía en su contra, porque se convertía en la fuente y no en la referencia.

Por otra parte, ese tipo de arte parecía una pintura intemporal para algunos. La “pintura-pintura” no se vuelve tan sólo una especie de “ilusión-real” porque se remite a pasado-en-presente al utilizar, literalmente, imágenes que pertenecen al imaginario colectivo: las imágenes hacen parte de mi presente, de mi realidad, pero sé que son formas que me constituyen culturalmente, es decir, dentro del cuadro hay un reflejo de la identidad (del sujeto, de la cultura) que hace parte de la realidad, pero que no es “la” realidad, porque se ve alterada en la composición del cuadro mismo. Así, los cuadros forman parte de la cultura, pero conservan su estatus de arte en la medida en que una crítica a esa misma cultura es parte del cuadro. Sin embargo, parece que el cuadro fuera alterado por la cultura, sin ningún regreso de éste hacia afuera, más que un posible consumo de esa identidad. El *tema* es por tanto fundamental en dicha configuración, un tema figurativo. Esa situación se puede ver perfectamente en el texto del catálogo *Mito y magia* que escribió el curador Charles Merewether:

Mito y magia son indispensables del relato de la representación que se autoriza y sostiene a sí mismo. El poder atribuido a la magia es una fuerza de atracción y de repulsión entre los grupos sociales, una “cámara de espejos” que funde a las sociedades conquistadas y conquistadoras en una sola.³⁸

Y luego al referirse al *kitsch* y a la hibridación en la obra de Dulce María Núñez, el venezolano Carlos Zepa comenta:

Al tiempo que transforman los roles de imágenes asumidas como iconos sagrados, introducen varios elementos de artificio, el *kitsch* y las formas híbridas de la cultura popular en las que se sostiene el poder de estas imágenes. En la obra de cada uno existe el reconocimiento de una interacción entre realidad y fantasía. Cuestiones como la autenticidad y la identidad son expuestas como temas imposibles de invenciones míticas. Así, el arte es una práctica de recuperación, reclamo y reinención.³⁹

Lo “popular” y lo “tradicional” en el arte contemporáneo no remarca la fuerza continua de la “mexicanidad”, sino el surgimiento de una nueva “condición mexicana”.

38. Charles Merewether, “Una gruesa fibra que atraviesa el cuerpo: transformación y renovación”, en *Mito y magia en América: los ochenta*, XXX.

39. Merewether, “Una gruesa fibra”, XLVI.

La cultura indígena es rehecha, reinventada como una cultura de masas consumible: es naïf, es artesanal y *kitsch*. El mito de la “mexicanidad” se entrega a la cultura de masas y al mercado como un signo de la cultura popular.⁴⁰

Y para finalizar,

Contemplar el arte americano desde fuera de Norteamérica es cambiar la historia de la modernidad del continente americano. Se convierte no sólo en un proceso de influencia o de apropiación, sino en una figura de transformación y de renovación multivocal, estratificada y siempre ambivalente. La obra que he considerado arranca el mito y la magia de las manos que convertirían lo no occidental en un fetiche primitivo y en un espectáculo deslumbrante de comercio, o de aquellos otros que sueñan con un retorno a los orígenes, buscando siempre escapar del desafío de la modernidad.⁴¹

Como se puede ver, para Merewether el arte de América seleccionado en la exhibición no es un arte “del presente”, es decir, no está hecho con elementos de imágenes producidas en el presente ni con situaciones que tengan que ver con ese contexto en particular sino con imágenes que vienen del pasado pero que se *contemporanizan* para crear un futuro, pero que deberían “afectar la paz” del presente desde el pasado. Por otro lado, no es difícil darse cuenta que para él esas pinturas se sitúan en una posición de ambigüedad que en lugar de concretar un sentido, lo dispersan. Ése sería, de hecho, su carácter político.

Ése fue tal vez uno de los asuntos que menos se abordó respecto a la crítica de ese tipo de pinturas. En efecto, el rápido consumo de ese arte no permitió cuestionar su propia naturaleza, como si todo fuera lo mismo e hiciera parte del mismo fenómeno. Es en ese sentido que la crítica en la década de los noventa lo consideraría un arte más acorde con la idea de “contexto”, primero como un arte alternativo, luego como arte contemporáneo. Precisamente, el arte que se comenzó a producir en la década de los noventa hacía cuestionamientos desde la imagen y los objetos; un arte que era contemporáneo porque traía imágenes del pasado al presente para pensar en un posible futuro y al mismo tiempo pensaba en que su marco de referencia ya no podía seguir siendo la pintura como medio; un arte que ya no insertaba imágenes en un cuadro, sino que usaba objetos del contexto para producir; una forma de arte que

40. Merewether, “Una gruesa fibra”, XLVIII.

41. Merewether, “Una gruesa fibra”, L-LI.

ya no representaba sino hacía presentes (presentaba) situaciones locales.⁴² No es éste el espacio para hacer referencia a las discrepancias entre el arte producido en los ochenta y los noventa. Sin embargo, no está de más señalar que fue el arte que remitía al espacio y a los sujetos de otra manera el que terminó por entrar al *mainstream* artístico en los primeros años del siglo XXI.⁴³

Ahora bien, la pretensión de unidad continental por similitud y técnica que se trataba de expresar en la exhibición de Monterrey, sólo era eso: una pretensión curatorial y de la crítica que asociaba de manera más bien libre una serie de obras hechas en diferentes contextos. Es claro que esa solicitud de la “diferencia” por parte de los centros era evidente⁴⁴ y no se puede negar que

42. Sólo como ejemplos, en 1991 en la Galería de Arte Contemporáneo de Benjamín Díaz, Abraham Cruzvillegas presentó una obra llamada *Juanchito en Baviera*, un pequeño muñeco hecho de mole negro que estaba recostado en una esquina. En 1997 Yoshua Okón y Miguel Calderón realizaron una obra en la que mostraban a propósito una serie de estéreos de carro apilados y un video en el cual se podía ver a un personaje rompiendo un vidrio de un auto para robar. La primera obra es un claro comentario a la raza en el país. La segunda se refiere al momento de inseguridad y de violencia que se vivía en la Ciudad de México en la década de los años noventa. Como se puede observar, ambas obras se realizaron con elementos locales y hacían comentarios particulares respecto a su contexto particular. Para mayores detalles véase Montero, *El cubo de Rubik*.

43. Como se sabe, muchas de estas obras producidas en los años noventa se comenzaron a exponer en diferentes espacios de Estados Unidos y Europa como por ejemplo en la exposición “Mexico City: an Exhibition about the Exchange Rate of Bodies and Values”, en el P.S.1 en Nueva York y en la Kunst-Werke de Berlín en 2001, y “México ahora, punto de partida” en Rif Gallery, (Ohio Arts Council), Columbus (Ohio) en 1997.

44. En 1991, Russell Ferguson apuntaba: “Cuando decimos marginal, debemos preguntar siempre ¿marginal a qué? Pero esta pregunta es difícil de responder. El lugar desde el cual el poder es ejercido es con frecuencia un lugar escondido. Cuando tratamos de señalarlo, el centro siempre parece estar en otro lugar. Aún así sabemos que este centro fantasmagórico, exclusivo como es, ejerce un innegable poder sobre todo el marco social de nuestra cultura, y sobre las formas en que pensamos sobre ello. Audre Lorde llama a este centro la norma mítica, definida como ‘blanco, delgado, hombre, joven, heterosexual, cristiano y con seguridad financiera’. Aunque cada una de estas caracterizaciones trae consigo un peso diferente, su combinación describe un estatus con el que todos estamos familiarizados. Define los estándares tácticos desde los cuales los otros pueden ser declarados para desviarlos, y mientras el mito es perpetuado por aquellos a los cuales sirve a sus intereses, también puede ser internalizado por aquellos quienes son oprimidos por él. Esta estructura de la que no se ha hablado es rechazada por los autores de este libro. No se permiten a sí mismos definirse sólo con relación a otra cosa. Se sostienen en su propio suelo, y hablan desde ahí sin disculparse”, en Russell Ferguson, “Invisible Center”, en *Out there. Marginalization and Contemporary Cultures*, eds. Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Miah-ha y Cornel West (Nueva York: The MIT Press/The New Museum of Contemporary Art, 1991), 9. Es interesante notar cómo es que se entiende al otro en esta dinámica.

había una moda por la pintura en ese momento. Pero tratar de asociar a todo el continente —que a pesar de tener una historia colonial similar, tiene una tradición artística y un referente diferente— a partir de la pintura parecía un despropósito.

Francesco Pellizzi lo expresó de manera muy puntual en su texto del catálogo al decir,

Lo que ha ocurrido últimamente, en los años ochenta, es que lo que fuera la vieja y habitual condición del Nuevo Mundo, en el sur y en el norte, se ha convertido en una característica tan extendida de la modernidad actual que América se encuentra en el verdadero corazón de esta forma universalmente fragmentada de conciencia e identidad, que produce la ilusión —y por ende la angustia— de estar al mismo tiempo “aquí” y “en cualquier parte” y también —a través de la repetición ilimitada— de estar en “diferentes épocas” en el “mismo lugar”.⁴⁵

Así, para el autor hay una ilusión de simultaneidad de tiempo y lugares en la que América se encuentra como centro de la discusión. Así, el continente aparece como centrado y descentrado al mismo tiempo y el territorio americano como un lugar privilegiado para poder hacer ese tipo de apuntes visuales como la exposición “Mito y magia”. Más adelante Pellizzi afirma que lo que está operando es una nueva forma no sólo de entender el arte y hacer arte sino que tiene que ver con el desarrollo mismo de los intercambios producidos por la modernidad. Pellizzi agrega que:

Hoy, en nuestro medio ambiente de imágenes universalmente mediadas la relación entre el “arte” y las “ideas” ha cambiado radicalmente, y las últimas han obtenido una aparente primicia sobre el primero: la vieja “manera de hacer” ha quedado relegada a un papel secundario en términos de lo que puede (y debe) hacerse o imitarse.

La transmisión de “formas artísticas” en éste y otros continentes es casi instantánea y simultánea, pero aún se caracteriza hoy, como en el pasado, por fuerzas direccionales y “apropiaciones recíprocas” que no son necesariamente simétricas. No es simplemente cuestión de jerarquías, de hegemonías culturales o del así llamado “imperialismo”. [...] La modernidad supone cierto rechazo de las raíces específicas

45. Francesco Pellizzi, “La asamblea de los pájaros”, en *Mito y magia en América: los ochenta*, LIV.

y bien localizadas; pero sólo al no negarlas de tajo su fuerza atávica es contrarrestada en diversos campos.⁴⁶

Hoy día la transferencia de las formas artísticas puede ocurrir “centrípetamente” con un movimiento hacia lo interno, con origen en un área dada y en su pasado o “centrífugamente” yendo hacia lo extremo y lo ajeno, adoptando estilos diferentes. En el continente americano, la combinación de estas dos tendencias divergentes toma matices tan variados como sus propios habitantes, y el trabajo más significativo que se realiza actualmente resulta de un rápido flujo de imágenes e ideas (un movimiento “horizontal”) que se intersecan con las capas “verticales” de la cultura regional.⁴⁷

Como se puede ver en estos apartados, todo el texto de Pellizzi es muy complejo. La pregunta que lo articula es cómo se puede ser cosmopolita y a la vez tener una relación directa con el territorio que circunscribe la producción artística. La respuesta que ofrece Pellizzi tiene que ver con que llegar a ser moderno no se “alcanza” por un “avance” en las “formas” sino más bien por una tensión entre los tiempos y los espacios diferidos, pero que se manifiesta de maneras simultáneas en las obras por medio de capas.

El que esa exposición no hubiera sido posible antes pero sí en 1991, está relacionado con la manera en que se comenzaban a comportar las imágenes para ese momento en términos de flujo, de intercambio y de interpretación. Para Pellizzi hay una tensión liminar que explica los diferentes estilos, pero también la manera en la cual el ser moderno se expresa a partir de sus “formas” hacia adentro y hacia afuera en términos de espacio y también de tiempo. En ese sentido, no es que haya una unificación pareja y uniforme sino que depende de cómo es que se asimilan esas formas en cada uno de los territorios. Así, lo nuevo y lo viejo, como forma y estilo, no necesariamente estarían “adelante”, sino que podrían encontrarse “atrás”, en otros momentos históricos, generando una tensión entre arte y artesanía.⁴⁸

Es curioso, sin embargo, que Pellizzi se refiera sólo a las maneras en que se produce este tipo de arte y no a la forma en la que se muestra. De hecho, no desarrolla la idea de la posibilidad de pensar en el lugar de exhibición de estas obras ni cómo es que pueden leerse contextualmente en la circulación

46. Pellizzi, “La asamblea de los pájaros”, LVIII.

47. Pellizzi, “La asamblea de los pájaros”, LX.

48. Para Pellizzi hay una tensión siempre presente en la pintura en la relación manual-intelectual que convoca a su vez a una tensión entre artesanía y arte. Véase Pellizzi, “La asamblea de los pájaros”.

de las “imágenes” y de las “obras”. Lo que me parece significativo es que se refiera al cambio que está sufriendo la ciudad de Nueva York por artistas de otros lugares que han llegado a producir allí y cómo es que esa situación ha modificado el arte local, pero no aborda cómo es que esa relación de poder tensa las maneras en que se enuncia el arte.

Sin embargo, y a pesar de que intenta romper las lecturas esencialistas y completamente localizadas de la pintura de los ochenta, el texto no explica el porqué de la exclusividad pictórica de la exposición. Tal vez se podría inferir a partir del mismo texto, que es allí, en la pintura como medio, donde es posible identificar una relación temporal y espacial específica, que se puede ver en el formato del cuadro. En ese espacio se condensarían todas las relaciones y los flujos de imágenes del pasado y del presente, y también las relaciones entre la idea y la materia. Cuando Pellizzi afirma que “la modernidad supone cierto rechazo de las raíces específicas y bien localizadas; pero sólo al no negarlas de tajo —de hecho poniéndolas por delante de la conciencia y de la práctica artísticas, y después reabsorbiéndolas completamente en lenguajes nuevos— su fuerza atávica es contrarrestada en diversos campos”,⁴⁹ se refiere al mismo tiempo al carácter “primitivista” de algunas de esas imágenes, pero también al oficio de pintar artesanal como un momento premoderno del arte. Aunque sólo asumiendo ese tipo de imágenes mediante la pintura y no negándolas, es como podría haber algún tipo de relación con la modernidad: somos modernos porque podemos pintar imágenes que nos pertenecen y en la medida en la cual las asumimos como propias, pero que potencialmente pueden ser de alguien más.

Por supuesto que todo el argumento de Pellizzi sólo funcionó de esa manera en la crítica y en el formato de esa exposición. La idea de la tensión entre el pasado y el presente se convirtió en un nuevo esencialismo porque así se terminó “vendiendo”, asunto con el que muchos críticos estaban en desacuerdo.⁵⁰ Sin embargo, me parece importante mostrar que la crítica que hacía el autor a este tipo de pinturas se pensaba como manera de interacción de las imágenes que al mismo tiempo que dialogaban con otras, conservaban algo que las hacía pertenecer a un lugar a partir de su tradición; unas imágenes que relacionadas con un imaginario local, y en tanto tal, pueden incorporarse al flujo

49. Pellizzi, “La asamblea de los pájaros”, LVIII.

50. En la década de los años noventa hubo ataques críticos muy puntuales a la pintura de la década de los años ochenta. Sólo habría que considerar muchos de los textos que escribió Benjamin Buchloh en Estados Unidos y por supuesto la crítica de arte latinoamericano de Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Mari Carmen Ramírez, entre muchos otros.

de imágenes de otras maneras en juegos de poder y adquirir un papel que ya no sería completamente subalterno.

Tal vez ése era el conflicto mayor de esta exposición: quería afanosamente generar un nuevo canon territorial a partir del flujo y no pudo pensar en que los otros aparatos iban a neutralizar los posibles diálogos que este tipo de pintura pudiera tener con otros lugares, así todos estuvieran pintando “lo mismo”. Era una pintura demasiado “local” y autorreferencial como para pensar en una unificación de algún tipo. Además, era ingenuo considerar que el arte estadounidense, luego de un proceso complejo de exclusión del arte latinoamericano y de sus fronteras, iba a incluir nuevamente ese tipo de discursos continentales.⁵¹ Más que una diferencia anclada en el pasado, era necesario mantener una diferencia que circulara pero que tuviera un código compartido que subyacía desde tradiciones foráneas⁵² ancladas en las “tradiciones” estadounidenses de los sesenta y setenta.

El texto de Pellizzi, así como los de los autores estadounidenses en el catálogo (Charles Merewether, Peter Schjeldahl, Edward Sullivan), contrasta fuertemente con los de los mexicanos Miguel Cervantes,⁵³ cocurador de la exposición, y Alberto Ruy Sánchez.⁵⁴ Los dos argumentan a favor de una continuidad en las tradiciones del arte mexicano por vía de la pintura y que son más o menos grandiosas, porque siguen esa tradición. Así, la pintura se eleva como conti-

51. El mismo Pellizzi hace una referencia interesante al respecto para mostrar la tensión con el arte mexicano y el arte estadounidense, partiendo de una absorción parcial del gesto expresivo de este último para luego generar una diferencia a partir de la individualidad. “Desde luego que existe una ligereza y libertad en el gesto, particularmente en Pollock, pero también mucho de aquello que le acompañó y le siguió, que le debe algo esencial —desde mi punto de vista— a los muralistas mexicanos. Pero la influencia, o mejor dicho el intercambio al que me refiero no es precisamente formal, aunque sea factible expresarlo en términos formales: bajo la experiencia de una cuestión ‘patriótica’ o ideológica, se encubre en realidad la afirmación de una nueva y más radical versión del ‘individualismo’. Lo que quiero decir es que algo a la vez un tanto ‘loco’ y ‘naïf’, se introdujo en la corriente principal del arte y esto *también* se debió a ese acto deliberado de empatía que Herder percibía como fuente de la única posibilidad de comprensión histórica e intelectual entre individuos pertenecientes a comunidades distintas”. Pellizzi, “La asamblea de los pájaros”, LXIX. Un argumento de la exclusión del arte latinoamericano del estadounidense también se puede ver en Cuauhtémoc Medina, “Delay and arrivals”, *Curare* 27 (2006): 108-117.

52. Véase Stuart Hall, “¿Quién necesita ‘identidad’?”, en *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall y Paul du Gay, comps. (Buenos Aires y Madrid: Amorrortu, 2003), 13-39.

53. Miguel Cervantes, “Introducción”, en *Mito y magia en América: los ochenta*, XXV-XXVII.

54. Alberto Ruy Sánchez, “Una nueva geografía imaginaria”, en *Mito y magia en América: los ochenta*, LXXXI-LXXXIX.

nidad del arte.⁵⁵ De forma singular, la representación de los textos de mexicanos⁵⁶ en el catálogo es la que mejor muestra ese afán por ser cada vez más “nosotros”. Esos textos no ponen en relación ni las imágenes que se muestran ni se detienen a pensar en la misma función ideológica del medio. En ese sentido, no se podía esperar mucho valor local de esas obras, por más que se las exaltara. El que semejante postura no entrara en un diálogo crítico más amplio impidió una discusión sobre la pertinencia de ese tipo de pinturas porque ya se daba por hecho. Curiosamente, en donde hubo más discrepancias fue en Estados Unidos con lecturas diferenciadas de ese fenómeno, provocado por la necesidad del arte mexicano por ser “él mismo”.

La pregunta por la pintura mexicana en Estados Unidos

La manera en que se entendió la pintura producida en los años ochenta en México, en Estados Unidos estuvo marcada principalmente por un discurso que se centraba en la exhibición de la diferencia y no tanto en una relación unificadora continental. En el país del norte, las maneras de entender esa forma de pintura tenían que ver con “el otro” que pertenece a un territorio y a una historia específicos. Sin embargo, al igual que en la exposición “Mito y magia: los ochenta”, tanto la crítica local como la que venía especialmente de México tenían diferentes posturas respecto a cómo leer esas obras y, por supuesto, cuál podía ser su sentido. Es importante decir que muchas de las exhibiciones fueron itinerantes así que tener una visión general de esas lecturas es muy difícil. Sin embargo, hacer notar la itinerancia es fundamental: al parecer era importante generar una visualidad plural considerando las diferentes maneras de entender el arte en Estados Unidos, en particular en las costas este (Nueva York) y oeste

55. Alberto Ruy Sánchez apunta por ejemplo que “hay momentos privilegiados en la historia del arte, en los que la creación toma de pronto un ritmo más intenso, surgen formas audaces y artistas que rompen las fronteras estéticas en las que nacieron. La década de los ochenta en el continente americano es uno de esos momentos”, Alberto Ruy Sánchez, “Una nueva geografía imaginaria”, LXXXI.

56. Es interesante notar cómo es que estas posturas se diferencian significativamente de las primeras críticas que aparecen en los periódicos de finales de los ochenta que, por cierto, no están incluidas en el catálogo a pesar de ser de personas importantes en el mundo del arte local. Véase, por ejemplo, Teresa del Conde, “Nuevos mexicanismos”, en “Sábado”, suplemento de *Unomásuno*, 25 de abril de 1987, o Jorge Alberto Manrique, “Desfiguros”, *La Jornada*, 16 de enero de 1990.

(California) y en el sur (Texas), que también tenía que ver con las pretensiones de descentramiento del mercado de esas obras.⁵⁷

Por el momento me interesa mostrar un par de lecturas de la pintura mexicana desde Estados Unidos, en particular de la exposición “Aspects of Contemporary Mexican Painting” (fig. 3), para evidenciar que la crítica de arte en ese país no se recibía de manera uniforme; que no había un consenso en la comprensión de esa pintura, que se tensaba por la tradición norteamericana desde Estados Unidos. En Nueva York la crítica, un poco más indulgente con este tipo de obras, pretendía entender, sobre todo desde la diferencia y del “otro” (de su historia particular), qué pasaba con el arte mexicano. Como se puede leer en el artículo de Michael Brenson “Where the Physical and the Spiritual Both Meld and Clash”, publicado en el *New York Times*:

Cuando hay un intento de introducir en un país el arte de otro, los resultados inevitablemente serán una mezcla. Y mezclar las exhibiciones actuales de arte contemporáneo mexicano en la ciudad de Nueva York sin duda lo es. [...] A partir de las dos mejores exposiciones — “Aspects of Contemporary Mexican Painting” y “Forces of History, Symbols of Desire” — es claro que la obra narrativa de gran alcance didáctico de “Los Tres Grandes”, [...] no es la principal influencia. También está claro a partir de estas exhibiciones, que muy poca pintura mexicana contemporánea relevante es abstracta. Una inspiración para los artistas más jóvenes es Rufino Tamayo, que fue severamente criticado en la década de 1930 porque no siguió la línea ideológica de artistas como Rivera y Siqueiros. Su independencia ahora se percibe como una fortaleza. [...] La otra importante fuente de inspiración para el arte mexicano contemporáneo en Nueva York es Frida Kahlo. [...] [A partir de aquí] es posible hacer algunas generalizaciones sobre el arte mexicano contemporáneo. No hay ortodoxia estilística o ideológica. El cuerpo como fuente de placer y un objeto de sufrimiento y dolor es uno de los temas. La máscara es otro. En algunos de los trabajos más interesantes, el amor por el arte mexicano antiguo se combina con un sentido del peso opresivo de la tradición. Al igual que en el arte americano contemporáneo, la identidad personal, artística y cultural es una gran preocupación.⁵⁸

57. Algunas de esas exhibiciones que se hicieron en Estados Unidos son “El corazón sangrante”, “Aspects of Contemporary Mexican Painting”, y por supuesto el “Parallel Project”, entre otras. Es claro que el Parallel Project, en el que participaban la Galería de Arte Mexicano (GAM), OMR y la de Arte Actual Mexicano que acompañaban la exhibición “Mexico a Work of Art” buscaba abrir mercado a las obras neomexicanistas en diferentes partes de Estados Unidos, no sólo en Nueva York.

58. Michael Brenson, “Where the Physical and the Spiritual Both Meld and Clash”, *The New York Times*, 5 de octubre de 1990, consultado el 3 de febrero de 2016, en www.nytimes.com.

Es interesante pensar en la relación que establece el autor entre los dos países, en la que la cultura podría llevarse de un lugar a otro para trazar un panorama. La frase con la cual comienza la reseña es muy significativa porque en efecto lo que se intentaba hacer era “meter” el arte de un lugar a otro como una representación nacional muy particular.⁵⁹ Lo que me interesa es que para Brenson las muestras que ocurrieron en 1990 son “informativas” respecto del arte contemporáneo de ese momento, pero con otra tradición que no es ya la del muralismo sino la de la exaltación de la subjetividad y de la localía: en lugar de Diego Rivera son Frida y Tamayo (su mujer y su antagonista artístico), que no pertenecen a una tradición abiertamente político-militante, sino más bien a una nueva configuración de la identidad a partir de sus temas y sus colores. Un arte independiente, más puro y libre, que exalta la subjetividad. La identificación de lo mexicano deja de estar vinculada con el proceso revolucionario para relacionarse con otra, tal vez mucho más ancestral y pura. Sin embargo, se encuentra afinidad con el arte norteamericano en el sentido de una búsqueda de la identidad, un argumento que ya he señalado respecto a la exhibición “Mito y magia”.

Por otro lado, algunas de las críticas que se hicieron en Los Ángeles tienen otro tono y ven el arte mexicano de los años ochenta poco interesante. Para Christopher Knight, crítico de *Los Angeles Times*, esa pintura está abiertamente vinculada con el arte europeo, en particular con la escuela de París. Como lo afirma Knight en este pasaje que vale la pena citar extensamente:

El principal aspecto de la pintura mexicana contemporánea es que se sigue tratando de inyectar una chispa de vida en el cuerpo helado de la escuela de París. En su mayor parte, por desgracia, el cuerpo frankensteniano simplemente yace allí, negándose a levantarse y bailar. [...] “Aspects of Contemporary Painting in Mexico” quiere sugerir una herencia específica, que comienza con el cambio de generación con Tamayo, pasa la batuta a [Rodolfo] Morales y, por último, deja el espacio a los jóvenes de la posguerra.

Un compromiso con las tradiciones del modernismo europeo está en todas partes en la exhibición que se presenta actualmente en Santa Mónica: las pinturas de

com/1990/10/05/arts/review-art-where-the-physical-and-the-spiritual-both-meld-and-clash.html?pagewanted=1 (trad. del autor).

59. La exhibición “Mexico: a Work of Art” era precisamente eso: establecer una relación cultural con Estados Unidos desde México llevando una serie de manifestaciones culturales locales a otro territorio.

Alejandro Colunga, Arturo Marty, Ismael Vargas, Dulce María Núñez, Rocío Maldonado y Georgina Quintana son reverberaciones estilísticas de Francis Bacon, Jean Dubuffet, Oskar Kokoschka, varios fauvistas y otros maestros modernos. Lo más importante es el énfasis expresionista en la relación del artista con la pintura, en lugar de la relación de la pintura con el mundo.

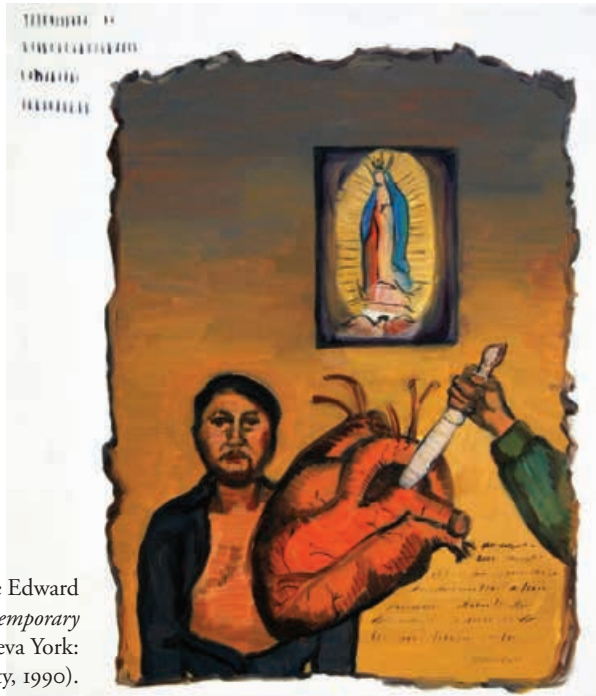
Algunos de los artistas —Núñez, Maldonado y Julio Galán— hurgan en la historia del estilo, escogen y eligen lo que necesitan de una manera ostensiblemente apropiacionista, con lo que colindan elementos aparentemente contradictorios. Que lo hagan en la pintura, que su trabajo (como el de todos los demás) sea figurativo, y que la muestra recopile el arte de la década de 1980 (la fecha más temprana es 1982), todo conspira para darle un giro curatorialmente no declarado pero evidente: a pesar de que el término nunca se utiliza, el neoexpresionismo es el pegamento que mantiene juntos en la exposición los trabajos dispares.⁶⁰

Aunque no las desarrolla a profundidad, son muy sugerentes dos de las afirmaciones que Knight propone en su crítica. En primer lugar la relación que tiene la pintura expresionista con la pintura en sí misma y no su relación con el mundo. En segundo lugar, el intento por revivir la pintura mexicana después del “hundimiento” que le proporcionó el expresionismo abstracto al muralismo. En ese sentido, la pintura de la década de los ochenta sería un intento por volver a darle un lugar al arte mexicano en la historia del arte vinculada con Europa como un derivado contemporáneo. Sin embargo, ese derivado no funciona del todo y las obras son un “cuerpo frankensteniano que no levanta”. La visión de Knight es singular porque no reconoce en esas obras un rompimiento con la historia del arte mexicano (como lo hace Sullivan en el catálogo de la exposición) (fig. 3),⁶¹ sino más bien una continuidad en relación con la tradición de la pintura, pero por otra vía, más europea que americana, más figurativa-expresionista que política. Knight sigue su narración diciendo que:

El neoexpresionismo fue el *success d'estime* de la pintura en los ochenta. Ciertamente, el neoexpresionismo mexicano ha brotado de una historia bastante diferente de la que guió a sus homólogos alemanes, italianos y americanos. Edward Sullivan insiste

60. Christopher Knight, “Mexico’s Old-Style Contemporaries,” *Los Angeles Times*, 11 de diciembre de 1991, consultado el 3 de febrero de 2016, en http://articles.latimes.com/1991-12-11/entertainment/ca-37_1_contemporary-mexican-painting (trad. del autor).

61. Edward Sullivan, *Aspects of Contemporary Mexican Painting* (Nueva York: Americas Society, 1990).



3. Portada del libro de Edward Sullivan, *Aspects of Contemporary Mexican Painting* (Nueva York: Americas Society, 1990).

en el catálogo de la exposición que estas pinturas marcan una ruptura repentina y decisiva con el pasado; también dice que estos pintores no son conscientes de la historia cultural de su nación. En cierto modo, se podría decir que lo que renace en estos trabajos es una cepa particular de arte mexicano que ha sido largamente reprimida.

La Escuela Mexicana —la llamada “Escuela Mexicana” de la pintura de caballete modernista que floreció entre los años 1920 y la década de 1940, y que en realidad es simplemente una rama derivada de la escuela internacionalmente dominante de París—, hacía tiempo que había sido eclipsada por la pintura mural política y mordaz de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Cuando sus murales demostraron ser influyentes en la formación del expresionismo abstracto americano, se selló el destino de la Escuela Mexicana. Desapareció de la vista. “*Aspects of Contemporary Painting in Mexico*” significa revivir el género desaparecido como una fuente potente.⁶²

62. Christopher Knight, “Mexico’s Old-Style Contemporaries”, *Los Angeles Times*, 11 de diciembre de 1991, consultado el 3 de febrero de 2016, en http://articles.latimes.com/1991-12-11/entertainment/ca-37_1_contemporary-mexican-painting (trad. del autor).

No obstante, y como se puede ver en la frase final del texto ésa no es la vía para hacer referencia al arte mexicano reciente porque los intentos por revivir un medio como la pintura son infructuosos, precisamente porque el medio ya es un “difunto”. Knight prefiere otro tipo de obras, como las que se expusieron en el Art Center College of Design ese mismo año en la exposición “The Perennial Illusion of a Vulnerable Principle: Another Mexican Art” curada por Guillermo Santamarina y María Guerra.⁶³ Ese “otro” arte mexicano que se mostraba en esa exposición tenía que ver con otra tradición, la de un arte mucho más conceptual de instalaciones hechas *in situ* y que se diferenciaba radicalmente de las pinturas que se promocionaban como continuidad de la tradición de Tamayo/Frida/Nieto, pero también de la de los muralistas. Con el contrapunto de “The Perennial Illusion”, Knight puede considerar que, en efecto, la exposición “Mexico: a Work of Art” ofrece un panorama muy parcializado del arte que se produce en el país y que todo el evento celebratorio no es más que una estrategia institucional para promover cierto tipo de identidad “pura”. Efectivamente las obras que se presentaron en Pasadena, como Knight lo indica, tienen que ver más con la posibilidad de pensar en las relaciones de poder e internacionales que existen entre México y Estados Unidos y no en un solo desplazamiento del “meter” una cultura a la otra, como supone el modelo que describe Brenson en el artículo del *New York Times*.

Las posiciones diferenciadas entre críticos, uno en Nueva York y el otro en Los Ángeles, hacen imposible generar un consenso del “origen” de este tipo de arte, más allá de la referencia a esa “otra” tradición, que no es la del muralismo. No obstante que esa “tendencia” se adoptó para poder “vender” la cultura mexicana en Estados Unidos —para vender al país previo a la entrada en vigencia del TLCAN, como lo afirma Shifra Goldman—⁶⁴ sí se tenía claro que había una “despolitización” del arte mexicano a favor de una relación más inti-

63. En la exposición se presentaron Carlos Aguirre, Agustín González Garza, Silvia Gruner, Marcos Kurtycz, Francisco Castro Leñero, Gabriel Orozco, Rubén Ortiz Torres, Juan Manuel Toledo y Diego Toledo. Véase una crítica a esta muestra del mismo Christopher Knight, “Cover Story”: “‘Perennial Illusion’ Fills In Some Modern Gaps Left by ‘Splendors’”, *Los Angeles Times*, 29 de septiembre de 1991, consultado el 3 de febrero de 2016, en http://articles.latimes.com/1991-09-29/entertainment/ca-4831_1_exhibition.

64. Véase en particular los artículos de Shifra Goldman, “Reescribir la historia del arte mexicano: economía política de la cultura contemporánea” y “Esplendores metropolitanos”, en Shifra Goldman, *Perspectivas artísticas del continente americano*, trad. Esther Cimet S. (Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura-Centro Nacional de las Artes, 2008), 373-396 y 453-462, respectivamente.

mista con las imágenes del cuerpo y de la “identidad”. No es casualidad que la idea de la máscara en las lecturas críticas fuera tan recurrente. Y sin embargo nunca se habló de las políticas de la imagen del cuerpo en la pintura, por ejemplo. La ansiedad crítica estaba dirigida más bien a saber de dónde venían esas imágenes y cuál era su tradición porque ésa era la que se quería instalar en ese presente, ya fuera ruptura o continuidad, crítica política o mercancía. Y por supuesto, vincularla con alguna tradición pictórica. Lo que es claro es que las lecturas estaban parcializadas y no se hacía explícita una condición “mixta” de las obras. Había entonces una pregunta por el arquetipo que las constituía. Esas maneras de ver el asunto terminaron de convertir a la pintura mexicana de la década de los ochenta en un estereotipo y propiciaron una única forma de ver(la).

Así, la manera como se recibía esa pintura en Estados Unidos da cuenta del éxito relativo que tuvieron ese tipo de obras, más allá de la lectura que se privilegia. Era un arte que estaba en diálogo con el adentro y el afuera del país en relaciones que pasaban por Europa, Estados Unidos, las “tradiciones pictóricas mexicanas” (todo lo que eso implica en ese contexto), pero también con el presente del país, no tanto con relación a su situación como crisis económica, política y social,⁶⁵ por ejemplo, sino más bien con el reconocimiento de las formas en que los sujetos se constituían por las imágenes, y, a su vez, eran representados por ellas.

Re-considerar la pintura más allá de sí misma

Desde finales de la década de los noventa mucha de la pintura mexicana de los ochenta dejó de exponerse en los centros de exhibición *mainstream*, situación que produjo una nueva consideración sobre la pintura y su pertinencia como medio para esta época, es decir, y en pocas palabras, la pregunta de si esa pintura (e incluso la pintura en general) sería lo suficientemente contemporánea. La situación hacia finales de la década de los noventa para el contexto mexicano es que no. Si se ve la transformación de las exhibiciones mexicanas de

65. Muy pocas pinturas neomexicanas se refirieron directamente a las crisis económicas o sociales en sus imágenes. Las pinturas de 1985 de Rubén Ortiz-Torres, *Lo que el viento le hizo a Juárez*, *El fin del modernismo* y *La persistencia de la memoria, tres pinturas sobre el terremoto de 1985 en la Ciudad de México*, pueden ser ejemplares.

“Cinco continentes y una ciudad” se puede constatar que, al menos en la Ciudad de México, la pintura ya no era suficientemente representativa de la escena artística local: en 1998, Eder exhibió todavía a muchos de los pintores de la década de los ochenta; en 1999, Medina convocó a artistas de una generación más joven que entre sus prácticas conservaban el formato bidimensional aunque su discurso curatorial ya ponía en crisis la relación entre pintura, Estado, salón, historia, tradición, entre otras cosas; Víctor Zamudio-Taylor en 2000 ya no expone “pinturas” y usa un motivo de la pintura tradicional, el paisaje, para problematizar la relación entre el arte y la ciudad.

Así, se puede afirmar que no sólo han existido diferentes maneras de pensar la pintura en tiempos recientes sino que, en el fondo, lo que se ha cuestionado es la pertinencia de ciertos medios artísticos. O para ser mucho más radicales, lo que está en duda es la misma especificidad del medio, asunto que ha tenido un proceso particular, tensado por las maneras de producir arte, pero también a partir de la crítica y la curaduría. A finales de la década de los ochenta y comienzos de los noventa la crítica leía la pintura como si fuera encarnación y representación de algo que está a medio camino entre la presencia y la ausencia. Los cuadros muestran partes de lo mexicano, de la subjetividad del artista, de la tradición de la pintura local-foránea, y todo eso se encuentra en ese formato específico, en ese medio en particular. En ese sentido la pintura es una especie de contenedor (es una superficie siempre ideológicamente cargada) que se puede llenar de nación, de historia, de subjetividad... En efecto, ése es el resultado de un pensamiento que cree que entre más “directo” es el medio en la relación que se da entre el artista y la materia, es mucho más significativo porque no habría ya un aplazamiento del sentido y no se diferiría la experiencia. Que el medio seleccionado para la exposición “Mito y magia” fuera la pintura no es una casualidad porque aparece a la vez como un medio fundacional y alquímico. Por medio del ejercicio de la pintura se ponen en juego la historia (como oficial) y la memoria (como subjetividad) y a la vez una transformación efectiva de la materia en forma (pintura figurativa).⁶⁶

Por otro lado, durante y a finales de los años noventa, con artistas de otra generación —como se puede ver en particular con la exposición de Zamudio-Taylor—, el asunto se vio completamente rebasado. La pintura ya no era suficientemente representativa ni del contexto ni de los sujetos que lo habitan. De

66. Norman Bryson hace una reflexión sobre este problema en *The Logic of the Gaze* (New Heaven y Londres: Yale University Press, 1983).

hecho, el giro se daba más bien desde la noción de objeto escultórico, en particular con los conceptos de Joseph Beuys (1921-1986).⁶⁷ Si la premisa ya no era cómo es que se representa el sujeto a sí mismo, o a su país, o a su historia, sino más bien cómo es que éste es constituido por diferentes factores —económicos, sociales, históricos, entre otros— que ya no son fijos, ni espacial ni temporalmente, la pintura resultaba un medio que ya no era suficiente, no porque careciera de sentido, sino más bien por lo que había representado (ideológicamente) para el país hasta esa década,⁶⁸ es decir, una forma verdadera de arte, un medio vinculado con un compromiso político e incluso su patrocinio incondicional por parte del Estado. Así, para finales de la década de los noventa el distanciamiento de la pintura no se da sólo en las limitaciones del medio sino también por una sobrecodificación del mismo y su uso por parte del Estado (como identidad) y del mercado (como mercancía).

Ahora bien, cuál es entonces el estatus de la pintura hoy, luego de estas consideraciones históricas por parte de la crítica local y foránea. La respuesta que puedo ofrecer es parcial. El texto curatorial de Medina respecto a la exposición de Alÿs es un buen punto de partida. Para el curador, la pintura en ese caso no es el centro de la obra sino que hace parte de un proyecto mucho más grande. En ese sentido no sería un medio privilegiado sino uno más con relación a una narrativa más amplia. El lugar ambiguo donde coloca a la pintura en su relato —“las pinturas son un proceso paralelo de pensamiento que ocurre cuando el artista imagina, planea o reflexiona sobre la creación de alguno de sus proyectos. Las pinturas de Alÿs son a la vez autónomas y accesorias al proyecto que las emite. Estos cuadros son simultáneamente la memoria y boceto de las ideas que acompañan las obras”— la transforma en el centro de atención; así como la obra *The Cut* se convierte en el centro de la exhibición al cortar una pintura en dos partes. Con el regreso del discurso “sobre” la pintura, y por mucho que se quiera descentrar, la atención se desvía inmediatamente sobre ese medio.

67. Es importante señalar que la referencia a la escultura hacía alusión directa a Beuys que era un artista muy influyente para la generación de los noventa. Sólo hay que recordar la exposición “A propósito, 14 obras en torno a Joseph Beuys”, realizada en abril de 1989 en el Museo del Exconvento del Desierto de los Leones. Es interesante señalar la exposición “Escultura Social: A New Generation of Art from Mexico City”, llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago en 2007, la cual hace referencia de nuevo a las ideas de Beuys como algo importante para esa generación, incluso el mismo título de la muestra lo indica.

68. Cuauhtémoc Medina ya había planteado un argumento similar en su texto “Mexican Strategies. Rarefied Painting”, *Flash Art* (enero-febrero, 2000): 76-78.

En la exhibición eso quedaba claro porque todos los proyectos estaban acompañados de pinturas de pequeño formato. Así, la pintura se vuelve central siendo periférica al filtrarse en forma de aporía en ese discurso.

¿Qué sucede entonces con la pintura contemporánea después de sus mal llamadas crisis⁶⁹ y luego de que la noción de imagen desplazara incluso cualquier especificidad de la pintura? Evidentemente la pintura puede considerarse una imagen. Sin embargo, creo que no es una imagen más por la manera en que el concepto de arte se construyó a lo largo de la historia a partir de ella.⁷⁰ Además, es muy difícil trazar un panorama general sobre el estatus de la pintura en México no sólo por su diversidad sino porque, en algunos lugares, es un medio que sigue siendo privilegiado como en Monterrey y Oaxaca, y trae consigo nuevas luchas simbólicas particulares.

De lo que sí se puede estar seguro es que cada vez más hay un recambio de imágenes desde y hacia la pintura provocado por procesos de digitalización y por la masificación del internet. En la red se juega en gran medida con las imágenes de la historia del arte, pero también entran al cuadro imágenes que circulan, ya sea para hacer un comentario preciso sobre la misma red o para señalar la relación con la información y cómo es que las imágenes constituyen

69. Yve-Alain Bois desarrolla un argumento interesante respecto a la muerte de la pintura, “Me concentraré aquí en una afirmación específica: la de la muerte de la pintura, y más específicamente, la muerte de la pintura abstracta. El significado de esta afirmación está limitado por dos circunstancias históricas: la primera es que toda la historia de la pintura abstracta puede leerse como un anhelo de su muerte; y la segunda es la reciente aparición de un grupo de pintores neoabstractos que han sido comercializados como sus dolientes oficiales (¿o debería decir resurrectores?, pero veremos que es lo mismo)”, (“I will focus here on a specific claim: that of the death of painting, and more specifically, the death of abstract painting. The meaning of this claim is bounded by two historical circumstances: the first is that the whole history of abstract painting can be read as a longing for its death; and the second is the recent emergence of a group of neoabstract painters who have been marketed as its official mourners [or should I say resurrectors? But we will see that it is the same]”), en Yve-Alain Bois, “Painting: the Task of Mourning”, en Yve-Alain Bois, *Painting as Model* (Cambridge y Londres: MIT Press, 1993), 229-245.

70. Es interesante que tanto Thomas Puttfarcken como Victor Stoichita comienzan sus libros sobre la pintura refiriéndose a la centralidad que han tenido el cuadro y la pintura en el discurso del arte. En ese sentido, es difícil pensar que no existe una pregunta sobre ese asunto cada vez que se ve una pintura. Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition: Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800* (New Haven: Yale University Press, 2000) y Victor I. Stoichita, *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (Barcelona: Serbal, 2000).

a los sujetos contemporáneos en ese flujo.⁷¹ En ese sentido, creo que la pintura contemporánea debe considerarse como un exceso, porque siempre está más allá o más acá del medio específico. Es verdad que la pintura ya no es “central”, pero no sólo por los motivos que esgrime Medina en el texto sobre Alÿs.⁷² Desde mi perspectiva, lo que ha ocurrido es una fragmentación del medio como unidad y sus partes han salido disparadas como referencia para otros medios o como reflexión fragmentada sobre cada una de sus partes: como superficie, como color, como representación. Por supuesto eso no quiere decir que los otros medios se deriven de la pintura sino que, de alguna forma, éstos podrían tener algo de pictórico,⁷³ así como la pintura ha perdido su carácter de unicidad. Ya no puede haber centralidad en el “cuadro”, como se leía la pintura de la década de los ochenta. Pero eso no quiere decir que la pintura haya “desaparecido”, a pesar del flujo de imágenes digitales. Precisamente, es por ese flujo y por la relocalización de la imagen que se ha vuelto a poner sobre la mesa este asunto. Así, la posición relativa en la que se encuentra la pintura en la actualidad la ha vuelto polisémica. Desde su carácter “tradicional y fundacional”, la pintura genera una tensión con la historia que los otros medios no provocan, aunque al mismo tiempo cuestionan su actualidad. ¿El mito de la pintura puede seguir siendo sólo fundacional? Exclusivamente como movimiento y apertura del marco, como movimiento y desplazamiento. En definitiva, como exceso. ♣

71. Sobre ese asunto se ha escrito mucho. Se podría citar a Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, trad. Marcelo Expósito (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2014) y Boris Groys, *Volverse público*, trad. Paola Cortés Rocca (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2014).

72. Es obvio que este análisis no es exclusivo para el trabajo de Francis Alÿs. Se podría hacer extensivo a artistas como Ilya Kabakov con sus instalaciones en las que se incluye la pintura como un elemento importante. En la obra *The Blue Carpet* de 1997, alrededor de una alfombra azul que abarca toda una habitación, se ponen una serie de pequeños dibujos y pinturas a ras de suelo. De hecho, es curioso que Medina no haga una reflexión, así fuera breve, del estado de la pintura en otros artistas contemporáneos en su texto sobre Alÿs.

73. Para un argumento al respecto véase Mitchell, *The Picture Theory*.

De Asia a la Nueva España vía Europa: lacas asiáticas y achinadas en el siglo XVIII

*From Asia to New Spain via Europe: Asian Lacquers and Chinoiserie in the
Eighteenth Century*

Artículo recibido el 10 de agosto de 2016; devuelto para revisión el 18 de octubre de 2016; aprobado el 18 de enero de 2017, <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2017.111.2621>

Sonia I. Ocaña Ruiz Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, México. ocana.r@gmail.com

Líneas de investigación El arte novohispano y sus relaciones tanto con el arte asiático como con el europeo.

Lines of research New Spanish art and its relations with both Asian and European Art.

Publicaciones relevantes “‘Enconchados’: gustos, estrategias y precios en Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXVII, núm. 106 (primavera, 2015), 75-112; “Nuevas reflexiones sobre las pinturas incrustadas de concha y el trabajo de Juan y Miguel González”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXV, núm. 102 (primavera, 2013), 125-176; “Mother of Pearl Inlaid Frames. The Use of Japanese Ornamentation in the Paintings of New Spain”, en Donna Pierce y Ronald Otruka, eds., *Asia and Spanish America: Transpacific Cultural and Artistic Exchange 1500-1830* (Denver Art Museum, 2009), 129-149 y “Marcos enconchados: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXX, núm. 92 (primavera, 2008), 107-154.

Resumen Este texto plantea que en los siglos XVII y XVIII los novohispanos se familiarizaron en los ámbitos privados con los objetos “chinos” y “achinados” mediante un proceso común de “domesticación”, que involucró obras asiáticas, así como novohispanas y europeas. El estudio se concentra tanto en la producción como en el consumo de las lacas chinas y achinadas del siglo XVIII. Se presta especial atención a los ejemplares achinados de técnica europea, así como al papel que desempeñaron los biombos en el fenómeno del maque achinado. A partir de un análisis documental, así como de algunos objetos conservados, se demuestra que el fenómeno del maque achinado de ningún modo se restringió a las lacas asiáticas y las novohispanas de técnica prehispánica, sino que tuvo una importante y hasta

ahora poco estudiada diversificación en cuanto a técnicas, centros de producción y precios.

Palabras clave Maque; biombo; laca asiática; laca europea; mueble achinado; domesticación.

Abstract This paper argues that during the 17th and 18th centuries, “Chinese” and “Chinese style” objects became familiar in New Spanish domestic settings by means of a process of “domestication” that involved Asian, as well as New Spanish and European works. The article focuses on both the production and the consumption of Chinese and Chinese-style lacquer ware from the eighteenth century. Special attention is paid to Chinese-style lacquers made following European techniques, as well as to folding screens and their role in the Chinese-style lacquer phenomenon. On the basis of documentary analysis, as well as on the study of several preserved objects, this paper demonstrates that the Chinese-style lacquer phenomenon was not restricted to Asian and New Spanish lacquers of pre-Hispanic technique, but linked to various works in terms of techniques, production centers, and prices.

Keywords Maque; folding screen; Asian lacquer; European lacquer; Chinese style furniture; domestication.

SONIA I. OCAÑA RUIZ
UNIVERSIDAD JUÁREZ AUTÓNOMA DE TABASCO, MÉXICO

De Asia a la Nueva España vía Europa: lacas asiáticas y achinadas en el siglo XVIII

La domesticación de Asia y las obras “achinadas”

España y sus territorios en América y Asia fueron uno de los agentes más importantes de la mundialización comercial y artística de la primera Edad Moderna.¹ En Europa circularon pocos bienes asiáticos antes del siglo XVI;² a finales del mismo, el comercio entre Macao, Nagasaki y Manila favoreció la adquisición de aquéllos por parte de las élites portuguesas y americanas,³ que conseguían precios más bajos que las españolas.⁴ En esa época, la Nueva España fue el centro de la “ruta española” del Pacífico,⁵ desde donde se redistribuían los productos asiáticos —principalmente chinos y

1. Rafael Dobado González, “La globalización hispana del comercio y el arte en la Edad Moderna”, *Estudios de Economía Aplicada* 32, núm. 1 (2014): 20.

2. José L. Gasch-Tomás, “Globalisation, Market Formation and Commoditisation in the Spanish Empire. Consumer Demand for Asian Goods in Mexico City and Seville, ca. 1571-1630”, *Revista de Historia Económica* 32, núm. 2 (2014): 194.

3. Gasch-Tomás, “Globalisation”, 194, y Mariano Bonialian, “México, epicentro semiinformal del comercio hispanoamericano (1680-1740)”, *América Latina en la Historia Económica*, núm. 35 (2011): 9.

4. Gasch-Tomás, “Globalisation”, 201 y 209.

5. Bonialian, “México, epicentro”.

japoneses— a la Península, mediante regalos y encargos.⁶ Ya en el siglo xvii, tuvo también un papel determinante en la distribución de productos asiáticos y europeos a Sudamérica.⁷

Gracias al consumo de porcelanas, biombos, lacas y textiles asiáticos,⁸ muchos novohispanos se familiarizaron con Asia en los ámbitos domésticos (aunque de modo fragmentario);⁹ esto propició que la Nueva España fuera pionera en la producción de objetos informados en los asiáticos.¹⁰ Al respecto destacan los biombos, enconchados, loza vidriada y lacas, que los documentos de la época en ocasiones calificaron de “achinados”.¹¹ Aunque no se detalla lo que los novohispanos entendieron por achinado, las obras conservadas sugieren que se trata del uso de figuras, diseños, fondos y efectos de las obras (figs. 1, 10, 13, 15 y 16). En Europa y Sudamérica hubo fenómenos parecidos, aunque los objetos resultantes exhiben grandes diferencias entre sí.¹²

6. Gustavo Curiel, “‘Al remedo de la China’: el lenguaje ‘achinado’ y la formación de un gusto dentro de las casas novohispanas”, en Gustavo Curiel, comp., *Orientes y Occidentes: el arte y la mirada del otro. Memoria del XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007), 299-317; Gasch-Tomás, “Globalisation”, 195.

7. Mariano Bonialian, “Las aguas olvidadas de la mar del sur. Comerciantes novohispanos y sus reexportaciones de mercaderías extranjeras hacia el Perú (1680-1740)”, *Historia Mexicana* LXI, núm. 3 (2012): 995-1047, y “México, epicentro”.

8. Gasch-Tomás, “Globalisation”, 201.

9. Berenice Ballesteros Flores, “El menaje asiático de las casas de la élite comercial del virreinato novohispano en el siglo xvii”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 20, 6ª época (2008): 59-112.

10. Dana Leibsohn, “Made in China, Made in Mexico”, en Donna Pierce y Ronald Otsuka, eds., *At the Crossroads: The Arts of Spanish America & Early Global Trade, 1492-1850: Papers from the 2010 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum* (Denver Museum of Art, 2013), 13.

11. Curiel, “‘Al remedo de la China’”, 304-305.

12. En el caso europeo, estas obras a menudo se consideran ejemplo de *chinoiserie*. La bibliografía al respecto es nutrida; véase, por ejemplo, Karina Corrigan, Jan van Kampen y Diercks Femcke, eds., *Chinoiserie. Asia in Amsterdam: The Culture of Luxury in the Golden Age* (New Haven: Yale University Press, 2015); Oliver Impey, *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration* (Londres: Oxford University Press, 1977); Madeleine Jarry, *Chinoiserie: Chinese Influence on European Decorative Art 17th and 18th Centuries* (Nueva York: Vendome Press, 1981). Respecto a Sudamérica, véase Gauvin Alexander Bailey, “Asia en las artes de América Latina colonial”, en Joseph J. Rishel, ed., *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820* (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 57-70, y Dennis Carr, “Chinoiserie in the Colonial Americas”, en Dennis Carr, *Made in the Americas. The New World Discovers Asia* (Boston: Museum of Fine Arts, 2015), 110-131.

Gustavo Curiel ha sugerido que en la Nueva España se desarrolló, sobre todo durante el siglo XVIII, un lenguaje artístico achinado propio, que no se explica por medio de la *chinoiserie* europea, y que no consideró el arte asiático como un exotismo.¹³ Por el contrario, en las artes útiles y decorativas de dicho siglo, la interacción de las tradiciones culturales europeas, indígenas y asiáticas —una vez asimiladas por parte de la ideología criolla— produjo la estampa distintiva de lo que hoy se entiende propiamente como el arte de la Nueva España.¹⁴

El planteamiento de Curiel es muy pertinente, pues enfatiza la originalidad de los fenómenos novohispanos, su relación con la construcción de una identidad artística propia y la falta de interés en copiar los modelos asiáticos. Ahora bien, me gustaría añadir que las obras achinadas derivan de un proceso de *domesticación*¹⁵ que desde principios del siglo XVII empezó a convertir los productos asiáticos de distintos orígenes, técnicas, soluciones, tamaños, calidades y precios, en artículos cuya inserción en los ámbitos domésticos virreinales resultaba cotidiana. Esta concepción de “domesticación” se relaciona con la primera definición de *doméstico* del *Diccionario de la Real Academia*: “Perteneciente o relativo a la casa u hogar”¹⁶ y remite a la familiarización con los objetos asiáticos en los ámbitos domésticos de amplios sectores sociales novohispanos.

13. Gustavo Curiel, “Perception of the Other and the Language of ‘Chinese Mimicry’ in the Decorative Arts of New Spain”, en Donna Pierce y Ronald Otsuka, eds., *Asia and Spanish America: Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange 1500-1850* (Denver Art Museum, 2009), 20.

14. Curiel, “Perception of the Other”, 19 y 20.

15. Las primeras versiones de estas reflexiones aparecen en las ponencias “New Spanish Domestication of Asia: the Case of *Enconchados*” y “La domesticación de Asia: las lacas y la construcción de las identidades artísticas novohispanas”, presentadas respectivamente en los coloquios *Hybrid Creations Trade Between Europe, the Americas and Asia and its Transcontinental Impact on Art in the Early Modern Age of Globalisation* y *450 años del tornaviaje. Las implicaciones de los contactos transpacíficos*, en septiembre y octubre de 2015. Recientemente, Anne Gerritsen ha recurrido también al término *domesticación* para estudiar el impacto de las conexiones con Asia, África y América en la cultura material holandesa del siglo XVII a escala doméstica. Más allá de la coincidencia en cuanto al uso del término, Gerritsen se refiere al consumo de bienes de origen extranjero, más que a sus apropiaciones en las producciones locales. “Domesticating Goods from Overseas: Global Material Culture in the Early Modern Netherlands”, *Journal of Design History*, 10 de agosto de 2016, 1-17, consultado el 5 de septiembre de 2016, en <http://jdh.oxfordjournals.org/content/early/2016/08/10/jdh.epwo21.abstract>.

16. Consultado el 10 de septiembre de 2015 en <http://dle.rae.es/>.

Las numerosas aproximaciones novohispanas al arte chino y japonés se fundamentan en una fuerte voluntad de familiarizarse con esas partes de Asia a partir de los objetos.¹⁷ Dicho acercamiento no es exclusivo de la Nueva España, ni de los objetos asiáticos. Sin embargo, me gustaría plantear que la domesticación no sólo consiste en la elaboración de obras novohispanas informadas en las asiáticas, sino también en su consumo junto con el de objetos presumiblemente de origen asiático y europeos achinados, que corresponden a un deseo común de incorporar formas y soluciones asiáticas a la propia cotidianidad.

Desde luego, los términos en los que se produjo esta incorporación variaron en cada caso, pero es destacable que en varias ciudades novohispanas amplios sectores de la población consumieron cotidianamente bienes asiáticos y achinados;¹⁸ es decir, lejos de ser una moda pasajera al alcance de una minoría, tanto los objetos asiáticos como los achinados se fueron transformando, diversificando y adaptando a las necesidades de un mercado que, al parecer, siguió creciendo durante toda la época virreinal, y moldeó parte importante de su economía.¹⁹

La producción de objetos achinados no necesariamente obedece al desabasto o a los altos precios de los bienes asiáticos, pues en la Nueva España circularon muchas obras de precios diversificados.²⁰ Por otro lado, esta producción tampoco se explica sólo a partir del fácil acceso a los objetos asiáticos; de otro modo, las obras achinadas habrían sido muy parecidas en todos los ámbitos donde circuló el arte asiático. A diferencia de lo que en ocasiones ocurre en Europa no se conocen, hasta el momento, obras novohispanas que inten-

17. Ballesteros Flores, “El menaje asiático”, 91.

18. Aunque el caso más conocido es el de la Ciudad de México, se sabe del consumo no sólo en otras ciudades grandes, como Puebla, sino incluso en otras mucho más pequeñas, como Parral (Chihuahua) y Colima. Véase Gustavo Curiel, “Cuatro inventarios de bienes de particulares del Real y Minas de San José de Parral”, *Actas del Segundo Congreso de Historia Regional Comparada* (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1991), 249-279, así como Paulina Machuca, “De porcelanas chinas y otros menesteres. Cultura material de origen asiático en Colima, siglos XVI-XVII”, *Relaciones*, núm. 131 (verano, 2012): 77-134.

19. Mariano Bonialian, “La seda china en Nueva España a principios del siglo XVII. Una mirada imperial en el Memorial de Horacio Levanto”, *Revista de Historia Económica/Journal of Iberian and Latin American Economic History*, DOI:10.1017/S0212610915000385, 4, 5, 14 y 16.

20. Bonialian, “La seda china”, 13 y 16.

ten copiar fielmente las soluciones asiáticas.²¹ Esto no se debe a una incapacidad artística, sino a que el mercado novohispano se aficionó a lo achinado tanto como a lo chino.²² Al parecer, las obras asiáticas y las achinadas convivieron en los mismos ajuares a lo largo de todo el periodo virreinal; el gusto por ambas trasciende el mero poder adquisitivo, pues coexisten tanto en inventarios de bienes ricos,²³ como en otros más austeros.²⁴

Todo parece indicar que en el México virreinal no se intentó profundizar en el conocimiento de las obras asiáticas, ni hubo salones chinos o japoneses dedicados a la exhibición de dichas obras.²⁵ Incluso en los ajuares que incluyeron muchos objetos asiáticos, éstos se conservaron junto a otros novohispanos y europeos no achinados. En los ámbitos domésticos novohispanos, las obras asiáticas se resignificaron al desplegarse en contextos cuyo interés prioritario rebasó el alarde de familiaridad con el arte asiático. El gusto por dicho arte y su uso como fuente de inspiración fueron selectivos; por ejemplo, los biombos

21. Al respecto destaca esta referencia de Alberto Baena Zapatero: “En 1671, Antonio García Fragoso, residente de Puebla, tenía dos *rodaestrados* hechos con ‘algodón de China’, uno de ellos en ‘doble tafetán de la tierra’. Se trata, por tanto, de un ejemplo de mueble oriental producido en Nueva España con material importado de China, pero con un estilo completamente distinto al del original” (“In 1671, Antonio García Fragoso, a resident of Puebla, had two *rodaestrados* made with ‘cotton from China’, one of them in ‘double taffeta *de la tierra*’. Here, therefore, is an example of a piece of Oriental furniture produced in New Spain with material imported from China, but with a completely different style from the original”) (trad. de la autora), en “Chinese and Japanese Influence on Colonial Mexican Furniture: The Achinado Folding Screens”, *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies*, 20 (junio, 2010): 121.

22. Curiel, “Perception of the Other”, 20.

23. Los casos más conocidos son el de la marquesa de San Jorge y el del conde de Xala, de los siglos XVII y XVIII, respectivamente. Véase Gustavo Curiel, “El efímero caudal de una joven noble. Inventario y aprecio de los bienes de la marquesa doña Teresa Francisca María de Guadalupe Retes Paz Vera (Ciudad de México, 1695)”, *Anales del Museo de América*, núm. 8 (2000), y Manuel Romero de Terreros, *Una casa del siglo XVIII en México*, Estudios y Fuentes del Arte en México (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1957).

24. Tal es el caso, por ejemplo, del “Inventario de bienes de doña María Gelacia y Altamirano difunta (1708)”, Archivo General de la Nación (en adelante AGN), *Civil*, vol. 115, exp. 2.

25. Sin embargo, al parecer en el siglo XVIII llegó a haber gabinetes destinados exclusivamente a exhibir obras asiáticas. Gustavo Curiel, “De cámaras de maravillas, aparadores y escaparates de curiosidades, mostradores de plata y cristales, estantes y gabinetes: los embriones del coleccionismo en la Nueva España”, en Óscar Flores, coord., *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820): arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica* (México y Madrid: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014).

tuvieron especial arraigo, y aunque algunos fueron achinados, otros soslayaron cualquier parecido con los asiáticos, más allá de su estructura.²⁶

Tanto en Europa como en América, el gusto por los objetos asiáticos se relacionó con cierta búsqueda de ostentación y prestigio. Hacia 1600, la adquisición de objetos asiáticos era un lujo en la Ciudad de México;²⁷ al respecto destacan las lacas, sobre todo las japonesas, reconocidas como las de mayor calidad.²⁸ Sin embargo, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, tanto las lacas asiáticas como las achinadas diversificaron sus usos, precios, calidades, técnicas e iconografías. En ocasiones, la idea de lujo asiático²⁹ convivió con la de intimidad; por ejemplo, en los biombos de cama, que incluyen ejemplares de laca china y achinados.³⁰ El hecho de que éstos no estuvieran destinados a exhibirse en público es muy significativo, pues demuestra que lo achinado se había domesticado al punto de alcanzar los espacios más íntimos de la casa.

26. Al parecer, en España en el siglo XVII se adopta la moda europea de desmontar biombos para decorar salones. Cristina Ordóñez Goded, “De lacas y charoles en España: siglos XVI-XIX”, tesis doctoral (Universidad Complutense de Madrid-Facultad de Geografía e Historia-Departamento de Historia del Arte II [Moderno], 2016), 232. Por su parte, los novohispanos exhiben los biombos completos y los domesticaban de otros modos, como sugieren las referencias a biombos criollos. Véase Gustavo Curiel, “Los biombos novohispanos: escenografías de poder y transculturación en el ámbito doméstico”, en *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo* (México: Museo Soumaya, 1999), 26.

27. Gasch-Tomás, “Globalisation”, 197.

28. Gerald W. R. Ward, “Lacquer”, *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art* (Oxford University Press, 2008), 329, y Monika Kopplin, “Preface”, “Lacquerware in Asia: China, Korea, Japan and the Ryukyu Islands”, en Monika Kopplin, ed., *Lacquerware in Asia, Today and Yesterday* (Unesco Publishing, Memory of Peoples, The Intangible Heritage, 2002), 20. Agradezco a Monika Kopplin, directora del Museum für Lackkunst de Münster, Alemania, su generoso apoyo durante mi visita a dicho museo en el transcurso de la investigación de la que surge este texto.

29. Jessica Keating y Lia Markey han señalado que en los documentos de los Habsburgo y los Medici, el término “indio” es polisémico, y podía denotar riqueza, además de la procedencia o el estilo del objeto. “‘Indian’ Objects in Medici and Austrian-Hungarian Inventories”, *Journal of the History of Collections Advance Access* (16 de diciembre, 2010): 15. Como se verá, la lectura de algunos inventarios novohispanos sugiere algo parecido en relación con los objetos “chinos”.

30. Quizá el ejemplo más famoso sea el que José de Páez representó en el exvoto con la Virgen de los Dolores de Xaltocan, discutido en Gustavo Curiel y Antonio Rubial, “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la sociedad virreinal”, en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950* (México: Fomento Cultural Banamex/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999), 148-149.

En los siglos *xvi* y *xvii*, las lacas de mayor circulación en la Nueva España deben de haber sido las japonesas,³¹ pero a partir de 1700 las chinas dominaron el mercado internacional. Este estudio se concentra en el siglo *xviii*, cuando la circulación de lacas asiáticas se incrementó en buena parte de Europa;³² como consecuencia aumentó la producción de lacas europeas achinadas, que a la vez impactó en las producciones novohispanas. Esta circunstancia dio pie a nuevas obras, deliberadamente distintas a las europeas achinadas. De ahí que en el siglo *xviii*, al igual que en el *xvii*, el México virreinal haya exportado sus propias versiones de lacas achinadas,³³ con una conciencia de la propia originalidad artística producto de los procesos de domesticación de las obras.

Las lacas achinadas en la Nueva España. Una aproximación historiográfica

En la Nueva España, el fenómeno de las lacas no sólo comprendió las obras hechas con técnicas de origen asiático y prehispánico, sino también los enconchados, los muebles pintados, las lacas de técnica europea, los biombos y acaso otros tipos de trabajo.³⁴ Todas las técnicas europeas y novohispanas se usaron, en ocasiones, para hacer obras achinadas. Su diversidad impide incluir aquí una revisión exhaustiva de todas ellas. El interés de este trabajo es discutir temas poco estudiados; en particular, el papel de Europa como fuente de técnicas y de obras de laca y el papel que desempeñaron los biombos en el fenómeno del maque achinado. La discusión se concentrará en el siglo *xviii*, porque ambos fenómenos son más marcados durante este siglo.

31. Téngase en cuenta que en esa época los portugueses controlaron la circulación de lacas japonesas y que las obras llegaron a la Nueva España a través de Manila. Respecto a la circulación de obras japonesas en la Nueva España en el siglo *xvii* véase, por ejemplo, Gustavo Curiel, “Los biombos novohispanos”, 10-12, y Sofía Sanabrais, “The Spaniards of Asia: The Japanese Presence in Colonial Mexico”, *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies*, vols. 18-19 (junio-diciembre, 2009): 223-251.

32. Véase Maxine Berg, “In Pursuit of Luxury: Global History and British Consumer Goods in the Eighteenth Century”, *Past and Present*, núm. 182 (2004): 86, y Kopplin, “Lacquerware in Asia”, 45.

33. Véase algunas reflexiones al respecto en Baena Zapatero, “Chinese and Japanese”, 122-123.

34. En el siglo *xvi*, la circulación de lacas en la Nueva España correspondió principalmente a las obras japonesas, así como a las jícaras y bateas de Michoacán, mientras que en el *xvii* abarcó también las lacas chinas y los enconchados, y en el *xviii* incluyó, además de las anteriores, las lacas europeas achinadas, así como las novohispanas de técnica europea y los biombos y otros muebles pintados al remedo de maque.

Para entender mejor la problemática de las lacas “chinas” y achinadas es necesario combinar el análisis de los documentos y de las obras conservadas. Pese a que las referencias documentales al maque chino menudean en los ámbitos domésticos, en México se han conservado pocas lacas asiáticas.³⁵ La existencia de biombos “chinos” de maque rojo, mencionados en muchos documentos, queda constatada en los numerosos biombos rojos achinados que se conservan. De hecho, se conocen varias decenas de lacas novohispanas achinadas,³⁶ pese a que las referencias documentales a ellas son mucho menos numerosas que aquéllas al maque chino (véase tabla 1). No obstante, no es seguro que los documentos identificaran correctamente el origen de las lacas que denominaron chinas; de cualquier modo, las reiteradas referencias a ejemplares chinos y achinados demuestran que el maque novohispano y el asiático estuvieron estrechamente relacionados.

Cabe señalar que la producción y el consumo novohispano de lacas no se fundamentan únicamente en las obras asiáticas, pues ni las lacas virreinales ni las europeas se valoraron sólo a partir del parecido con aquéllas, y se conservan muchos ejemplares no achinados.³⁷ Entre las lacas achinadas, algunas introducen un buen número de figuras de origen chino o japonés (figs. 10, 13 y 16), mientras que otras sólo incorporan algunos detalles a los modelos occidentales (fig. 1). Las menciones documentales al maque achinado, o al remedo de la China, incluyen bateas, baúles, cajas y escribanías de probable origen michoacano y guerrerense. Sin embargo, también se registran objetos de mayor tamaño, tales como roperos, escritorios y biombos, cuyas técnicas y ámbitos de producción deben ser distintos.

35. La cantidad exacta se ignora, pues la mayoría de las obras se halla en colecciones particulares. Sin embargo, las obras reproducidas en las publicaciones mexicanas apenas alcanzan la treintena. Desde luego debe de haber más, pero no hay duda de que su número es muy inferior al que se conserva en España, no sólo en colecciones particulares, sino también eclesiásticas.

36. Esta estimación se basa principalmente en la revisión de las obras registradas en Sonia Pérez Carrillo, *La laca mexicana: desarrollo de un oficio artesanal en el virreinato de la Nueva España durante el siglo XVIII* (Madrid: Alianza/Ministerio de Cultura/Dirección General de Cooperación Cultural, 1990), así como en Teresa Castelló Yturbide, *El arte del maque en México* (México: Fomento Cultural Banamex, 1980) y Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez del Río, *Biombos mexicanos* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970).

37. Véase los ejemplares reproducidos en Pérez Carrillo, *La laca mexicana*; Castelló Yturbide, *El arte del maque* y Patricia Acuña Castellón, *El maque o laca mexicana, la preservación de una tradición centenaria* (Zamora: El Colegio de Michoacán-Fideicomiso “Felipe Teixidor y Montserrat Alfau de Teixidor”, 2012).



1. Ropero ¿laca, pintura imitando
maque?, Nueva España, siglo XVIII,
230 × 156 × 74 cm. Museo Franz Mayer,
México. Imagen cortesía del Museo
Franz Mayer.

Las referencias a la relación entre el maque asiático y el michoacano y guerrense empezaron a principios del siglo xx. Pese a que muchas lacas michoacanas y guerrenses no muestran puntos de contacto con las asiáticas, en 1921 Gerardo Murillo afirmó la presencia china en la costa occidental de México, a partir de la observación de las lacas de Olinalá y Uruapan,³⁸ que le parecieron muy semejantes a las chinas tanto técnica como formalmente.³⁹ Esta opinión tuvo pocos partidarios. En 1939, el moreliano Francisco P. de León subrayó las diferencias técnicas entre ambas y sugirió que el parecido se debía a la profusa llegada de objetos asiáticos a la Nueva España.⁴⁰ A la vez, De León señaló

38. Gerardo Murillo, “Los chinos fueron los descubridores de nuestra patria”, *Excelsior*, 22 de mayo de 1921.

39. Murillo, “Los chinos fueron los descubridores”.

40. Francisco P. de León, *Los esmaltes de Uruapan* (México: DAPP, 1939), 59 y 63. La idea la retomó José Guadalupe Zuno, en *Las llamadas lacas michoacanas de Uruapan no proceden de las orientales* (Guadalajara: ed. particular, 1953).

la relación con el arte europeo; sin embargo, no se refirió a los muebles o lacas, sino a los esmaltes, mosaicos y trabajos de orfebrería del Viejo Mundo.⁴¹

Esto sugiere que el autor no conocía las lacas europeas, pero estaba consciente de que el gusto por las superficies lustrosas era común al arte de dicho origen. En la época en que escribió esta obra, 1922, el estudio de las lacas europeas aún no se había desarrollado. En realidad, la circulación de dichas lacas en la Nueva España apenas se había mencionado hasta 1980, y su relación con los ejemplares novohispanos achinados representa una pequeña parte de la historiografía. El estudio de las lacas españolas es aún incipiente y hasta ahora el único que ha abordado extensamente la producción y circulación de lacas en España es la tesis doctoral de Cristina Ordóñez Goded (2016).⁴²

En las décadas de los sesenta y setenta, la revista *Artes de México* dedicó números a los muebles, así como al maque y al galeón de Manila, en los que dio a conocer varios ejemplares de laca achinada,⁴³ y se hicieron referencias técnicas a las obras de Michoacán, Guerrero y Chiapas. También se documentó a la familia De la Cerda,⁴⁴ activa en Pátzcuaro a mediados del siglo XVIII y especializada en la producción de lacas achinadas, entre las que destacan las bateas.

Si bien estas publicaciones reprodujeron algunos biombos chinos y achinados de laca, la discusión sobre éstos aparece propiamente en la historiografía en 1970, con la publicación del libro *Biombos mexicanos* de Teresa Castelló Yturbi-de y Marita Martínez del Río de Redo. Ahí se comenta un “biombo mexicano imitando laqueado chino”, datado a finales del siglo XVII o principios del XVIII y decorado en dorado con fondo bermellón.⁴⁵ Las autoras no se pronuncian sobre su técnica o lugar de elaboración, pero señalan como hechos en Pátzcuaro un biombo que representa a *Felipe V entrando a Madrid* y otros dos del siglo XVIII que representan la Ciudad de México.⁴⁶ La sugerencia de que estos biom-

41. De León, *Los esmaltes de Uruapan*, 77-83.

42. Ordóñez Goded, “De lacas y charoles”.

43. Las obras aparecieron en los números *Artes de México. El mueble mexicano*, núm. 118 (1969); *Artes de México. El galeón de Manila*, núm. 143 (1971) y *Artes de México. El maque: lacas de Michoacán, Guerrero y Chiapas*, núm. 153 (1972).

44. Mercedes Fernández Castelló, “Los De la Cerda en Michoacán”, *Artes de México. El maque. Lacas de Michoacán, Guerrero y Chiapas*, 27-32.

45. Castelló Yturbi-de y Martínez del Río de Redo, *Biombos mexicanos*, 65.

46. Castelló Yturbi-de y Martínez del Río de Redo, *Biombos mexicanos*, 76 y 86. La idea de que Pátzcuaro fue un centro productor de biombos se retoma al hablar de las técnicas de laca ahí usadas, 153. Las autoras también documentan las técnicas de laca asiáticas y las novohispanas de origen prehispánico, 145-162.

bos eran de Pátzcuaro se explica en parte por la falta de información sobre los biombos europeos de laca que, como se verá, circularon en la Nueva España y cuyas técnicas podrían haberse usado localmente.⁴⁷ Aunque se ha reconocido la importancia que los biombos de laca tuvieron en el México virreinal,⁴⁸ hasta ahora no se sabe qué técnicas emplearon.

La idea de que los talleres de laca de técnica prehispánica incursionaron en la realización de biombos se mantiene arraigada entre algunos investigadores,⁴⁹ pese a la falta de evidencias al respecto. Puesto que José Manuel de la Cerda hizo obras por encargo,⁵⁰ no sería imposible que hubiera elaborado biombos. Sin embargo, su producción documentada comprende objetos pequeños, y los biombos achinados de maque aparecen en los inventarios con regularidad, lo cual sugiere que se hicieron en talleres dedicados principalmente a su elaboración, acaso en ciudades como México.

En 1981, Castelló publicó un libro sobre lacas, en su mayor parte dedicado a las de Michoacán y Guerrero. En este caso se omiten los biombos de laca; esto supone un avance respecto a los planteamientos de *Biombos mexicanos*, al advertir que no corresponden a esa producción. Castelló se refiere a algunos muebles achinados del inventario de bienes del conde de Xala, que “equivalen a los que se hicieron en Europa cubiertos de *chinoiseries*, aunque con técnica diferente”.⁵¹ El conocimiento de las lacas europeas —y la idea implícita de que podrían haberse conocido en la Nueva España— ya era patente al principio de la obra, donde se menciona la técnica francesa del *vernis martin*.⁵² Aunque Cas-

47. Ordóñez Goded, “De lacas y charoles”, 78.

48. Gustavo Curiel ha demostrado que esas obras proliferan en los documentos del siglo XVIII, mientras que Alberto Baena Zapatero ha hallado documentos de finales de ese siglo que sugieren la existencia de producciones chinas o filipinas de paneles de laca roja destinadas específicamente al mercado novohispano. Curiel, “Los biombos”, 24-32 y Baena Zapatero, “Un ejemplo de mundialización: El movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico (siglos XVII-XVIII)”, *Anuario de Estudios Americanos* 69, núm. 1 (2012): 37-38 y “Chinese and Japanese”, 105 y 107. 49. Pérez Carrillo, *La laca mexicana*, 49, y Alberto Baena Zapatero, “Apuntes sobre la elaboración de biombos en Nueva España”, *Archivo Español de Arte* LXXXVIII, núm. 350 (abril-junio 2015): 181-183.

50. Es bien conocida la cita de fray Francisco de Ajofrín, quien tras ponderar el trabajo de José Manuel de la Cerda en Pátzcuaro añadió: “Vi una docena de bateas grandes de fresno que estaba pintando para la excelentísima señora marquesa de Cruilles, virreina de Méjico, dignas de la persona de tan elevado carácter”, en Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje que hizo a la América en el siglo XVIII el P. Fray Francisco de Ajofrín* (México: Instituto Cultural Hispano-Mexicano, 1964), 160.

51. Castelló Yturbide, *El arte del maque*, 11.

52. Castelló Yturbide, *El arte del maque*, 10.

telló no mencionó explícitamente la circulación de lacas francesas en la Nueva España, estas breves referencias son muy relevantes, pues suponen una de las primeras apariciones de las lacas europeas —y su posible relación con las novohispanas— en la historiografía mexicana. El año anterior, Xavier Moysén había publicado el manuscrito “Secretos de lacas, charoles y colores”, que había localizado en una biblioteca mexicana y fue, como se verá, uno de los más importantes tratados europeos de laca del siglo xviii.

En 1987 Sonia Pérez Carrillo acertó al advertir que las lacas inglesas achinadas habían tenido cierto impacto sobre los muebles novohispanos que imitaron las lacas orientales mediante técnicas europeas que habían convivido con el maque de origen prehispánico.⁵³ En realidad, este último también muestra el impacto de la *chinoiserie* europea, como ha señalado Gustavo Curiel, quien las considera claros ejemplos de una combinación ornamental tripartita, o triple identidad “mestiza”, que sugieren la posibilidad de que el artista haya visto y usado como modelos algunas piezas europeas.⁵⁴

El avance de la discusión sobre el alcance de las lacas europeas achinadas en las novohispanas se debe en buena medida a estos últimos autores. Como se ha visto, Curiel también ha aportado una aproximación teórica que enfatiza la existencia de múltiples manifestaciones del interés novohispano por lo achinado. En este texto se pretende abonar a la discusión a la luz de nuevos hallazgos documentales, así como de información técnica que no se había mencionado. Asimismo, se plantearán algunas hipótesis sobre los biombos de maque, que gustaron particularmente en la Nueva España y sobre los que aún existen incógnitas.

Antes de concluir esta síntesis historiográfica, cabe señalar que en los últimos años se han hecho importantes aportaciones al conocimiento técnico de las lacas de origen prehispánico. Recientemente Patricia Acuña publicó un libro que incluye análisis técnicos a varios ejemplares virreinales, que demuestran que los procedimientos sufrieron grandes variaciones.⁵⁵ Algo parecido se ha advertido con relación a las técnicas asiáticas y europeas pues, a medida que

53. Sonia Pérez Carrillo, “Imitación de la laca oriental en muebles novohispanos del siglo xviii”, *Cuadernos de Arte Colonial*, núm. 3 (1987): 51, 52 y 59. Su posición tiene especial valor, pues no todos los autores la compartían. Por ejemplo, en opinión de José Ignacio Conde y Díaz Rubín, “se ha exagerado la influencia de Inglaterra sobre Nueva España en cuanto a la enorme diversidad de muebles [que] denominamos genéricamente ‘chippendale mexicano’”. “Un excepcional mueble mexicano del siglo xviii”, *Artes de México, El mueble mexicano*, núm. 118 (1969): 35.

54. Curiel, “Perception of the Other”, 22.

55. Acuña Castrellón, *El maque*, 122.

se estudian más ejemplares, se advierten importantes variaciones, así como la combinación de distintas técnicas en las mismas obras;⁵⁶ es decir, los lacadores de todos los ámbitos geográficos se esforzaron de manera constante por adaptar su trabajo a las necesidades del mercado.

El maque y la pintura

Aunque el uso del término laca se encuentra generalizado en nuestros días,⁵⁷ la mayoría de los documentos novohispanos emplean el de “maque”. Según Joan Corominas, “Ha de tratarse de la misma palabra que el portugués maquié ‘bar-niz japonés de oro o plata’, documentado desde 1684 (Dalgado) y procedente del japonés *makie*, parcialmente confundido en castellano con laca (lacre, fr. *laque*)”.⁵⁸ La referencia tiene sentido si se toma en cuenta que a finales del siglo xvi los portugueses fueron los principales importadores de laca asiática, y que la más codiciada era la japonesa.⁵⁹ Sin embargo, a partir del siglo xvii los documentos novohispanos asociaron el término maque a distintos objetos asiáticos, virreinales y europeos.

Esta polisemia no siempre ha sido tenida en cuenta por la historiografía, pues se ha sugerido que el término maque designó, específicamente, las obras novohispanas de herencia indígena.⁶⁰ El maqueado de jícaras, tecomates y otros objetos surgió en Mesoamérica y continuó a la llegada de los españoles, sobre todo en Peribán, Uruapan y Pátzcuaro (Michoacán), así como en Olin-lá (Guerrero). Como han advertido varios autores, en el siglo xvi ese trabajo

56. Ordóñez Goded, “De lacas y charoles”, 40-42, y “Lacquer Analysis: Layer by Layer”, *The Getty: A World of Art, Research, Conservation, and Philanthropy* (verano, 2013): 9-10.

57. El tema se discute ampliamente en Ordóñez Goded, “De lacas y charoles”, 119-173.

58. Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. III (Madrid: Gredos, 1980), 836.

59. Entre los autores de la época que señalan la calidad superior de la laca japonesa destaca João Rodrigues, *História da Igreja do Japão... iniciada em 1575* (Macao, 1622, vol. II), 21-23.

60. De León, *Los esmaltes de Uruapan*, 37; Acuña Castrellón, *El maque*, 21-22; Dennis Carr, “Chinoiserie”, 116. Por su parte, Castelló Yturbide empieza su estudio sobre la producción virreinal señalando “El maque o laca es una antiquísima técnica artística y artesanal con dos vertientes principales; la asiática y la mexicana”, *El arte*, 5. Sin embargo, a lo largo de su texto nunca se refiere a las obras asiáticas como maque, sino como lacas y, a la inversa, usa casi exclusivamente el término *maque* para designar la producción mexicana.

no se denominó maque, sino que se asoció a la pintura y barnices;⁶¹ no obstante, a partir de 1600 los documentos capitalinos lo incluyen como parte de aquél considerado como maque.⁶²

Ahora bien, el *Diccionario de la Real Academia Española* no recogió este significado de “maque” sino hasta 1884, cuando lo definió como “Barniz durísimo e impermeable, compuesto de resinas y jugos de plantas asiáticas y de otros varios elementos. Zumaque del Japón”.⁶³ A continuación, definió maquear como “Adornar muebles, utensilios y otros varios objetos con pinturas o dorados, usando para ello el maque. Es industria asiática y las imitaciones se hacen en Europa con barniz copal blanco”.⁶⁴

La mención a las obras europeas, técnicamente distintas y hechas *a imitación* de las asiáticas, demuestra que el término designó obras elaboradas con distintos materiales y procedimientos. Es decir, el uso del término maque alude a un efecto, al margen del origen o la técnica. Algo parecido se advierte en relación con el término *charol*,⁶⁵ preferido en España y esporádicamente empleado

61. Entre las referencias más conocidas se hallan las de Jerónimo de Mendieta, Torquemada, Antonio de Ciudad Real, fray Matías de Escobar, el padre Pablo Beaumont y el cura Joaquín Alexo de Meabe. Véase una síntesis actualizada en Acuña Castrellón, *El maque*, 24-37. Cabe añadir que en 1863, al referirse a Uruapan, Antonio García Pérez señaló: “Una de las industrias de aquellos indígenas, es lo que allí se conoce con el nombre de *pintura*, cuya arte les enseñó el obispo Quiroga [y] comprende el modo de preparar las jícaras, bandejas y guajes, pintarlos, esculpirlos o dorarlos [...] conservándose después de mucho en buen estado.” Antonio García Pérez, “Descripción de la ciudad de Uruapan en el departamento de Michoacán”, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* (1863): 475.

62. Al respecto destaca “Una caja de maque de Michoacán, al remedo de la China”. Curiel, “Al remedo de la China”, 305.

63. *Diccionario de la Real Academia Española* (Madrid: imprenta de D. Gregorio Hernando, 1884), 677, consultado el 11 de enero de 2016, en <http://web.frl.es/DA.html>. La palabra *maque* aparece en el *Diccionario* de Terreros de 1787, pero su definición es ajena a nuestras obras, pues se refiere a un “insecto de América, parecido al zancudo, aunque mucho mayor, e incomparablemente más inoportuno, de modo que en ciertos tiempos del año algunos indios se van para liberarse de él a vivir en medio del agua”, en Esteban Terreros y Pando, *Diccionario castellano*, t. II (Madrid: imprenta de la viuda de Ibarra, 1787), 523, consultado el 10 de enero de 2016, en <http://web.frl.es/DA.html>

64. *Diccionario de la Real Academia Española* (Madrid: imprenta de D. Gregorio Hernando, 1884), 677, consultado el 11 de enero de 2016, en <http://web.frl.es/DA.html>.

65. El *Diccionario de Autoridades* lo definió en 1729 como “Barniz que de cierta goma de China y Japón hacen los chinos, lustróssimo, duro, y vistoso. Resiste al agua, y à toda inclemencia, y solo se deshace al fuego, sin el qual es de larguissima duracion. Son mui estimadas las piezas guarnecidas de este betún: y aunque los ingleses y holandeses han intentado contrahacerle con

en la Nueva España, al parecer con la misma significación que maque,⁶⁶ aunque las definiciones del diccionario refieren algunas variaciones entre ambos.⁶⁷ Como se verá adelante, las lacas europeas se diversificaron técnicamente y circularon en la Nueva España, donde se les consideró maques. Por otro lado, aunque el *Diccionario de Autoridades* omite los trabajos michoacanos y guerrenses —cuya base eran los minerales pulverizados, la grasa extraída de la hembra del *axe* y el aceite de chía o el de linaza—, la mera referencia a varios tipos de lacas sugiere una flexibilidad digna de atención.

La asociación entre maque y pintura no es exclusiva de los trabajos michoacanos y guerrenses. Por ejemplo, hay menciones documentales a “Dos escritorios de maque de China negros, pintados de flores de colores y pájaros, de media vara de alto y media de ancho, en sesenta pesos ambos”;⁶⁸ “Una silla de manos, nueva, pintada de maque azul, y por dentro de raso de China listado, que se apreció en cuarenta pesos”⁶⁹ e “Yttem un rodastrado de diez tablas, maqueado, pintado y dorado, nuevo, en quince pesos”.⁷⁰ Así pues, el maque pintado comprendió obras chinas y europeas, o novohispanas de técnica europea, pues las sillas de manos de laca corresponden a la producción de los carroceros. En cuanto al rodastrado, aunque su origen es incierto, no se conocen refe-

la misma goma, que han trahído del Oriente, no han conseguido la perfección, ni en el lustre, ni en la duración [...] Otro barniz se hace muy peregrino, para imitar el charol que viene de la India”, *Diccionario de la lengua castellana* [...], t. II: *Que contiene la letra C* (Madrid: imprenta de Francisco del Hierro, 1729), 310, consultado el 11 de enero de 2016, en <http://web.frl.es/DA.html>.

66. En la Nueva España dicho término sólo se ha registrado en el inventario de bienes del conde de Xala, de 1784: “Una bandeja de charol, de siete ochavas de largo, en 25 pesos”, Manuel Romero de Terreros, *Una casa del siglo XVIII*, 62. La fuente también menciona una decena de objetos de *maque* chinos, europeos y posiblemente novohispanos. La significación de ambos términos parece ser la misma; “maque” se empleó para nombrar una mesa china de tablero de damas y libro; un tocador; dos roperos; dos relojes (uno de ellos atribuido a Ellicott); dos biombos chinos y dos almohadillas. Romero de Terreros, *Una casa del siglo XVIII*, 56-58 y 60-61.

67. Por otro lado, la *laca* aparece en el *Diccionario de Autoridades* desde 1734, pero no en los documentos aquí registrados. En dicha fuente se describen la goma laca de origen animal, natural de la India, así como las lacas de Sián y Pegú —hoy Tailandia y Birmania—, de base vegetal. *Diccionario de la lengua castellana* [...] t. IV, *Que contiene las letras G-N* (Madrid: imprenta de Francisco del Hierro, 1734), 345, consultado el 11 de enero de 2016, en <http://web.frl.es/DA.html>.

68. AGN, *Civil*, “Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708)”, vol. 137, exp. 1, f. 29.

69. Curiel, “Introducción”, en *El mobiliario en Puebla: preciosismo, mitos y cotidianidad de la carpintería y la ebanistería* (Puebla: Fundación Mary Street Jenkins, 2009), 28.

70. AGN, Notaría 19, Ariza y Valdés, “Carta de dote Joseph de Vasquez (1728)”, vol. 125, f. 170v.

rencias novohispanas a los talleres de laca michoacanos y guerrenderos como productores de ese tipo de muebles, por lo que debe tener otra procedencia.

La relación entre maque y pintura se constata en el tratado de Antonio Palomino (1715), que al describir la “pintura embutida plástica” se refiere a las lacas mexicanas, así como a las europeas y detalla sus diferencias técnicas.⁷¹ Por otro lado, algunos documentos novohispanos omiten tanto el término *maque* como el de *pintura*, pero por el tipo de objeto, lugar de producción, cronología y paleta inferimos que se trata de maques; por ejemplo: “Yt. otro dicho [escritorio] de Michoacán, dorado sobre negro en ocho pesos”;⁷² “Yt dos ternos de escritorios de Michoacán dorados, a diez y seis pesos, montan treinta y dos pesos”⁷³ y “Otro biombo de China, negro y dorado, de dos varas y tres cuartas de alto, de doce tablas, en doscientos pesos”.⁷⁴

En Europa no había ninguna producción parecida a la laca antes del siglo XVI, por lo que el uso del término pintura para referirse al maque en esa época sugiere la dificultad de nombrar obras de técnica desconocida y, a la vez, la pervivencia de concepciones pictóricas de origen medieval, que admitían gran cantidad de materiales y soportes. Quizá pueda decirse lo mismo del término

71. Según Palomino, “La quarta y última especie de pintura embutida es la plastica: *Esta pinta con pasta de yeso, secretamente preparada, adjuntas las colores que conducen a la representacion*. De esto hay también poco, aunque en nuestros tiempos, y en esta corte, se hacen bufetes de esta pasta, con harto primor, imitando frutas, flores, páxaros, y otras cosas; y lo que mas admira es el pulimento que admite, como si fuera un xaspe [...] formando los senos de lo que se ha de executar en la pasta del tablero principal, se van introduciendo en ellos pastas de diferentes colores segun lo pide la pintura”. El autor añade “En el reino de Méjico usan los indios este género de pintura embutida, para pintar las canoas, aljofainas, y otras vasijas, y alhajas de madera, cubriéndolas con una pasta de aquel color, de que quieren que sea el campo de la pintura; y quedando esto bien pulido, y en moderada cantidad, para que no salte, van dibujando lo que han de pintar; y vaciándolo con un punzón, y paletilla de hierro, van rellenando aquel vacío del color más general de la figura; y entresacando después las demás partes, que constan de otra, y de otras tintas, lo van rellenando de ellas, hasta que estando en su perfección, lo pulen, y barnizan con barnices muy fuertes, que hacen de varias frutas, gomas y gusanos de ciertos árboles, y queda a manera de charol, con gran lustre, y fortaleza”, en *El museo pictórico y escala óptica*, 2 vols. (Madrid: Aguilar Maior, 1988 [1ª edición, 1715]), 130-131.

72. AGN, Notaría 133, Juan José Cruz y Aguilar, “Recibo dotal de don Francisco de Villegas (1730)”, vol. 836, f. 18.

73. AGN, *Vínculos y Mayorazgos*, “Testamentaria de don Pedro Chavarría. Guanajuato (1747)”, vol. 22, exp. 3, f. 5.

74. Curiel, “Los biombos novohispanos”, 29, la referencia es de 1747.

barniz en la Nueva España, cuyo uso en relación con los maques fue mucho más común en el siglo xvi.

El empleo común de estos términos sugiere que se advirtieron distintos grados de relación entre las obras. La información documental, así como las definiciones del diccionario, sugieren que dicho vínculo obedece, hasta cierto punto, al hecho de que algunas obras europeas, así como virreinales, tomaron como modelo las asiáticas. Básandonos en la terminología de la época, aquí se emplearán indistintamente los términos *maque* y *laca* para referirnos tanto a las obras asiáticas, como a las europeas y novohispanas.

*Las obras y sus técnicas*⁷⁵

Las lacas extremo-orientales se hacen con la resina de los árboles *Toxicodendron vernicifluum* (antes *Rhus vernicifluum*), nativos de Asia. La materia prima es una savia lechosa (llamada *urushi* en Japón) usada para recubrir madera, bambú, textiles, cuero, metal o cualquier material ligero;⁷⁶ una vez recolectada mediante cortes a los árboles, se agita, calienta, filtra y almacena para su uso posterior. La sustancia, viscosa y transparente, se endurece como resultado de una compleja reacción química interna, que requiere de una humedad alta. El material se polimeriza y dota a los objetos de extraordinaria dureza y resistencia al agua, los ácidos, los golpes y el calor,⁷⁷ pero es vulnerable a la exposición prolongada y directa a la luz del sol.⁷⁸ Su cualidad más importante es que puede pulirse hasta alcanzar un brillo notable. Al ser viscoso y pegajoso, puede contener incrustaciones o incluso grandes fragmentos de otros materiales.⁷⁹ El minucioso proceso de elaboración implica muchos pasos, a menudo realizados por distintas personas; la fabricación de las piezas más finas puede tardar años.

75. Estas descripciones se basan en estudios que han abordado de manera general la técnica de las obras. La información puede no corresponder a algunos ejemplares, pero ofrece una visión representativa de los procedimientos empleados.

76. Oliver Impey y Christiaan Jörg, *Japanese Export Lacquer 1580-1850* (Ámsterdam: Hotei Publishing, 2005), 75.

77. Véase www.bishopmuseum.org/research/pdf/cnsv-lacquer.pdf, consultado el 18 de marzo de 2016.

78. Véase “Urushi Lacquer. The Shining Beauty of Japan”, consultado el 20 de febrero de 2016, en www.kyotoguide.com/ver2/thismonth/urushi.html.

79. Impey y Jörg, *Japanese Export Lacquer*, 75-76.

La durabilidad depende de la estabilidad del objeto al que se aplica la laca.⁸⁰ Ésta es esparcida en estado líquido con pincel, en capas muy finas; después de cada capa, la obra se guarda en un ambiente húmedo y libre de polvo por al menos un día; más tarde se pule y se aplica otra capa. El objeto resultante puede tener desde unas cuantas hasta más de un centenar de capas, aunque las obras que circularon en la Nueva España probablemente hayan tenido pocas.⁸¹ La laca puede usarse en estado transparente, o puede ser opaca y de color si se le añaden pigmentos minerales. En la época la paleta era limitada. Para las lacas rojas y negras se usaban cinabrio y óxido de hierro, mientras que para las amarillas se usaba oropimente.⁸²

En la segunda mitad del siglo xvi y hasta 1630,⁸³ la presencia portuguesa en el sur de Japón dio lugar a producciones artísticas hoy conocidas como *namban*;⁸⁴ muchas lacas *namban* se exportaron, aunque también hubo una producción para el consumo interno. Estas obras corresponden al periodo Momoyama (1573-1615), cuyas lacas exhiben fondos negros poblados por figuras abigarradas: especies nativas de flores de otoño, aves y racimos de uvas, así como motivos geométricos. Las figuras se delinean con oro o plata, con ocasionales detalles de color.⁸⁵

Las lacas *namban* incluyen objetos de uso católico, tales como atriles, hostiarios y trípticos y se distinguen por sus figuras embutidas de concha —inicialmente, madreperla de las especies *Turbo* o *Trochus*, pero después se usó la *Haliotis*, de color más fuerte. Como la madreperla es gruesa, la laca asociada a ella también lo era. Se aplicaba con un pincel grueso y probablemente las capas

80. Impey y Jörg, *Japanese Export Lacquer*, 75-76.

81. Ordóñez Goded, “De lacas y charoles”, 46.

82. “Urushi Lacquer”.

83. Los primeros contactos entre Portugal y Japón datan de 1543. No hay acuerdo respecto a la fecha exacta en la que empezaron a hacerse obras adaptadas a las demandas europeas, pero es lógico suponer que esto ocurrió tan pronto como los misioneros católicos (principalmente jesuitas) iniciaron su actividad en Japón, en 1549. Para una revisión historiográfica sobre dicha actividad y su impacto en el ámbito artístico, véase Noriko Kotani, “The Historiography of Jesuit Art in Japan: Inside and Outside Japan”, consultado el 15 de octubre de 2016, en http://itatti.harvard.edu/sites/default/files/%5Bvsite%3Asiteurl%5D/files/kotani_jesuit_art_in_japan_final.pdf?m=1437639631.

84. El término *namban* significa “bárbaros del sur” y los japoneses lo usaron para referirse a los extranjeros a mediados del siglo xvi. Sobre la historiografía del término en relación con el arte, véase Ordóñez Goded, “De lacas y charoles”, 43, n. 50.

85. Impey y Jörg, *Japanese Export Lacquer*, 75. La técnica también se describe en Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas namban em Portugal* (Lisboa: Inapa, 1990), 45-47.

no se pulían mucho. La pintura de oro se aplicaba sobre el fondo, así como sobre los embutidos de concha.⁸⁶

En las lacas del periodo Edo (1603-1868) predominan los fondos negros y las composiciones suelen exhibir paisajes —en ocasiones contenidos en una cartela polilobulada. Se usa la técnica *makie*, que consiste en poner polvo de oro y plata sobre la laca húmeda, que se adhiere y hunde ligeramente en la superficie. Después se pule, se cubre con laca transparente y se vuelve a pulir. El *makie* podía pulirse para quedar plano (*togidashi*), o bien formar un bajo-relieve (*hiramakie*) o altorrelieve (*takamakie*).⁸⁷

En 1638, Japón cerró sus fronteras, dejando sendos puertos abiertos al comercio con China y Holanda. Las obras enviadas a Europa fueron exclusivamente de uso civil. La rivalidad entre España y Holanda no favoreció el comercio regular; sin embargo, en la Nueva España siguieron circulando obras japonesas, probablemente llegadas a través de China.⁸⁸ Respecto a la circulación novohispana de lacas del periodo Edo, cabe mencionar el púlpito de la iglesia de San José del Milagro de Tlaxcala, formado con paneles de aquéllas.⁸⁹ Al parecer, la obra data de 1708.⁹⁰

Entre las lacas chinas exportadas a Occidente destacan, a partir de finales del siglo XVII, los biombos de Coromandel (fig. 2),⁹¹ que suelen tener 12 hojas y 2.5-3 metros de altura⁹² y se caracterizan por sus fondos negros poblados por figuras multicolores talladas y pintadas. Se trata de escenas palaciegas, dioses

86. Impey y Jörg, *Japanese Export Lacquer*, 75-76.

87. Impey y Jörg, *Japanese Export Lacquer*, 76.

88. El tema aún se está investigando. Sin embargo, se han descubierto numerosos vestigios arqueológicos de cerámica japonesa de esa época en México. Nogami Takenori, "Ceramic Trade Network Around Taiwan Straits and the Galleon Trade", en *The 1st World Congress of Taiwan Studies*, 2012, consultado el 3 de agosto de 2016, en <http://wcts.sinica.edu.tw/wcts1/paper/c4p3paper.pdf>.

89. Sofía Sanabrais, "The Biombo or Folding Screen in Colonial Mexico", *Asia and Spanish America*, 81.

90. Sanabrais, "The Biombo", 81. La fecha la registró por primera vez José Rojas Garcidueñas, "San Miguel del Milagro", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 4 (1939): 30, consultado el 30 de agosto de 2016, en <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.1939.4.166>, p. 30. Sin embargo, el autor se refirió a la fecha del púlpito de tecali, no respecto a la fecha en la que los paneles del biombo se habían colocado en aquél.

91. La costa de Coromandel se encuentra al sureste de la India, y su uso en relación con esta producción china se debe a que desde ahí se vendían a Europa. Wilfried de Kesel y Greet Dhont, *Coromandel Lacquer Screens* (Gante: Art Media Resources Ltd., 2002) 9.

92. En el siglo XVIII se hicieron ocasionalmente ejemplares de 6, 8 y 10 paneles. De Kesel y Dhont, *Coromandel*, 11.



2. Biombo de laca de 12 hojas de Coromandel, China, periodo Kangxi, 2.73 × 5.64 m. Colección particular. Imagen tomada de De Kesel y Dhont, *Coromandel Lacquer Screens* (vid *supra* n. 91), 54.

taoistas, paisajes, escenas de montería y motivos de flores y pájaros, bordeados por anchas franjas de flores e inscripciones budistas y taoistas.⁹³ La producción era doméstica; surgió en el siglo XVI y solía usarse como regalo de cumpleaños para personajes distinguidos o para señalar la jubilación o promoción de oficiales de alto rango.⁹⁴

En su fabricación se usa tabla (a menudo de pino), pintura y barniz. La tabla se cubre con una imprimatura al parecer consistente en sangre de cerdo, laca en bruto y cenizas. Tras un pulido cuidadoso, se recubre con numerosas capas de laca café o negra. Una vez que la laca endurece, las figuras ornamentales se cortan en relieve, hasta la capa base. Las incisiones se pintan con empastes de colores o con polvo de oro mezclado con cola, de modo que el colorido diseño resultante sobresale del fondo oscuro.⁹⁵

A mediados del siglo XVII, en Europa se desarrollaron muchas recetas para imitar las lacas asiáticas. Destacan las del sacerdote jesuita Martino Martini, publicadas en el *Novus Atlas Sinensis* en Ámsterdam (1655); las de Louis le Comte, publicadas en *Nouveaux Mémoires sur l'état présent de la Chine* (1696) y las de Filippo Bonanni, publicadas en el famoso *Trattato sopra la vernice*

93. Kopplin, "Lacquerware in Asia", 39.

94. De Kesel y Dhont, *Coromandel Lacquer Screens*, 22.

95. Kopplin, "Lacquerware in Asia", 39.



3. Berlina de *vernís Martin*, París, ca. 1760, 2.26 × 5.90 × 2.97 m. Museu Nacional dos Coches, Lisboa. Imagen tomada de Forray-Carlier y Kopplin, *Les Secrets de la laque française* (vid infra n. 101), 195.

detta comunemente cinese (1709 y 1720).⁹⁶ Esta obra fue la más exhaustiva de la época; circuló ampliamente en Europa y se tradujo al francés y al holandés. Bonanni sabía que las lacas asiáticas no podrían producirse en Europa y divulgó muchas recetas para imitarla.⁹⁷

Estas recetas y sus variaciones posteriores, así como los reportes de viaje ricamente ilustrados y las obras importadas desde China y Japón, indujeron una oleada de imitaciones europeas a finales del siglo xvii.⁹⁸ Destacan las francesas, inglesas, alemanas e italianas; sus variantes técnicas son tan numerosas, que es imposible mencionarlas todas. Algunas técnicas inglesas se conocen como *japanning* (figs. 11a, 11b y 14), mientras que entre las francesas la más importante fue el *vernís Martin* (fig. 3) y entre las italianas, la *lacca povera* (fig. 4). En Alemania Gérard Dagly y —hasta cierto punto— Martin Schnell se especializaron en imitar las lacas japonesas. Las lacas europeas se basan en el uso de resinas, como el copal americano y el ámbar. Aunque todas las téc-

96. Kopplin, “*Lacquerware in Asia*”, 45.

97. Kopplin, “*Lacquerware in Asia*”, 45.

98. Kopplin, “*Lacquerware in Asia*”, 45.



4. Detalle de una cómoda-escritorio con el escudo de armas del papa Pío VI (adición posterior), *lacca povera*, principios del siglo XVIII, 277 × 147 × 77.5 cm. Colección particular, Roma. Imagen tomada de Kopplin, *European Lacquer* (vid *infra* n. 100), 27.

nicas se usaron, en ocasiones, para imitar las lacas asiáticas, no necesariamente se consideraron inferiores, pues en ocasiones alcanzaron un alto grado de sofisticación y lujo.

El *japanning* inglés se popularizó desde finales del siglo XVII. Para fabricarlo se emplearon madera, cuero, resinas naturales, alcohol, aceites, pigmentos y polvo u hoja de metales. La estructura consistía en una base —la más común era la madera— que se cubría con barniz y capas de decoración. En el siglo XVIII, se usaron como barnices las resinas naturales disueltas en aceite, lo que las hacía más duraderas y resistentes.⁹⁹ Las lacas inglesas se distinguen por los fondos policromos, aunque el *japanning* tiende a preferir los negros y rojos. Los diseños se alejan de los japoneses; la densa decoración sugiere cierto *horror vacui* e incluye secciones en relieve. Las escenas tienden a disponerse de modo curvilíneo, en patrones geométricos.¹⁰⁰

99. Katja Tovar Azuero, “The Development of English Black Japanning 1620-1820”, *Conservation Journal*, núm. 52 (primavera, 2006), consultado el 28 de marzo de 2016, en www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-52/the-development-of-english-black-japanning-1620-1820/.

100. Kopplin, *European Lacquer. Selected Works from the Museum für Lackkunst Mairister* (Múnich: Hirmer Verlag, 2010), 69.

El *vernís Martin* emplea un barniz blanco de copal que produce una laca ligera y en extremo transparente, dura, uniformemente lisa y durable. Este barniz no sólo se usó en distintos tipos de muebles, sino también en coches, pues permitía la apariencia de refinamiento y lujo que los consumidores buscaban en esas obras. La manufactura de coches involucró a distintos especialistas; el lacado correspondía al pintor barnizador.¹⁰¹ Al parecer, el trabajo más codiciado se hacía con aventurina, para imitar los admirados fondos japoneses *nashiji*, salpicados de oro de apariencia granulada, cuyo brillo era dorado rojizo.¹⁰² Como se verá, en la Nueva España se hicieron coches de laca; aunque se ignora la técnica empleada, no hay duda de su parecido con las europeas.

En España Felipe V e Isabel de Farnesio mostraron gran interés por las lacas.¹⁰³ En 1716, la reina contrató al arquitecto René Carlier, que adornó la pieza de las Furias del Alcázar con fragmentos de biombos chinos,¹⁰⁴ siguiendo una moda popularizada en los ámbitos cortesanos y burgueses de Alemania, Inglaterra, Francia, Holanda e Italia. En 1735, el rey trajo a Madrid al famoso arquitecto Filippo Juvarra a quien encargó, entre otros trabajos, la decoración de su dormitorio. El programa de Juvarra se basó en paneles de laca asiáticos y espejos,¹⁰⁵ aunque también se hicieron *ex profeso* otras lacas para el dormitorio, así como para la habitación de los espejos.¹⁰⁶

Para entonces ya había oficiales charolistas en la villa de San Ildefonso; su continua actividad fue impulsada por el desabasto de lacas asiáticas.¹⁰⁷ Según

101. Anne Forray-Carlier y Monika Kopplin, *Les Secrets de la laque française: le vernis Martin* (Paris: Les Arts Décoratifs, 2014), 184. En 1732, Guillaume Martin anunciaba en el *Mercure de France* que “también se compromete a hacer carruajes en el hermoso esmalte de aventurina, a hacer la pintura y dorado, y garantiza el dorado de los estragos del tiempo”, *Les Secrets de la laque française*, 185.

102. Kopplin, *European Lacquer*, 118.

103. Aunque los Habsburgo se habían interesado por las obras desde el siglo xvi, fue en el siglo xviii cuando la producción española alcanzó mayor desarrollo, tanto en la corte como en ámbitos burgueses. Ordóñez Goded, “De lacas y charoles”, 380-427.

104. Teresa Lavallo Cobo, “El coleccionismo oriental de Isabel de Farnesio”, en *Oriente en Palacio* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2003), 211.

105. García Fernández, “Les Panneaux en laque de la chambre de Philippe V au palais de La Granja de San Ildefonso”, en *Philippe V d'Espagne et l'art de son temps. Acts du Colloque des 7, 8 et 9 juin 1993 à Sceaux*, V. II (Domaine de Sceaux: Musée de l'Île-de-France, 1995), 194.

106. García Fernández, “Les Panneaux en laque”, 199.

107. En agosto de 1734 Francisco de Varas había “estado buscando biombos de charol en Cádiz por encargo de la reina y al no haberlos encontrado en esta ciudad, recomienda a un artesano que trabaja ‘pulidamente el charol’, enviando de muestra dos pequeñas tablas en un cajoncito”, en García Fernández, “Les Panneaux en laque”, 198.

las memorias de los gastos de la Furriera de 1736, Juvarra empleó: “una libra de aceite común para poner los colores y barnices y seis arrobas de vino tinto para hazer espíritu para el varniz de los charoles”.¹⁰⁸ Los ingredientes parecen corresponder a la receta del padre Jannard (1667), que “recomendaba coger goma laca muy pura, meterla en un vaso de cristal, cubrirla con cinco dedos de ‘espíritu de vino’, después taparla y ponerla al sol durante tres o cuatro días, agitando de vez en cuando. Cuando estuviera suelta, se debía pasar a una tela y se dejaba reposar durante un tiempo”.¹⁰⁹ Al parecer en la Nueva España no hubo charolistas, pero sí carroceros que, en ocasiones, incursionaron en el trabajo del maque,¹¹⁰ con técnicas que aún se desconocen.

Por otro lado, el interés por las lacas podría haber llevado a algunos novohispanos a experimentar con las recetas europeas. Las producciones domésticas tuvieron gran difusión en Inglaterra, donde Robert Sayer publicó sendas ediciones (1758 y 1762) de *The Ladies Amusement; or, Whole Art of Japanning Made Easy*.¹¹¹ El libro, ricamente ilustrado, explicaba la técnica de *découpage* o *lacca povera* que usa papel recortado y que fue popular en buena parte de Europa,¹¹² sobre todo entre mujeres jóvenes de clase alta, aficionadas a este tipo de trabajo desde finales del siglo xvii.¹¹³

Acaso en la Nueva España se hayan conocido recetas europeas de laca para aficionados. En 1980, Xavier Moyssén publicó el manuscrito “Secretos de lacas, charoles y colores”, que al final incluía, con otro tipo de letra, el nombre y firma de Antonia Rigo de Bayer, “residente al parecer, de la Ciudad de México”.¹¹⁴ El texto se halló en una colección mexicana, dentro de un ejemplar de Don Quijote de la Mancha impreso en México en 1833; al parecer la familia lo había conservado desde el siglo xix.¹¹⁵

108. Valeria Ferrozzi y Marina Cremona, *I mobili d'antiquariato. Antiche tecniche di decorazione, moderni metodi di restauro*, Storia dell'Arte. Testi e Manuali (Bologna: Zanichelli, 1989), 18.

109. García Fernández, “Les Panneaux en laque”, 199.

110. El tema se discute en las páginas 174 a 177.

111. Danielle O. Kisluk-Grosheide, “A Japanned Cabinet in The Metropolitan Museum of Art”, *Metropolitan Museum Journal*, núms. 19/20 (1986): 88.

112. Kopplin, *European Lacquer*, 67.

113. Kisluk-Grosheide, “A Japanned Cabinet”, 88.

114. Xavier Moyssén, pról., *Secretos de maques, y charoles, y colores* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural/Secretaría de Educación Pública, 1980), xv.

115. Moyssén, *Secretos de maques*, xv.

La obra está fechada en 1755 y supuestamente traducida del francés por Francisco Vicente Orellana.¹¹⁶ En realidad corresponde al *Tratado de barnizes y charoles* de Bonanni, que circuló en España en dos versiones impresas. Ambas son valencianas; la primera está firmada —plagiada— en 1735 por Genaro Cantelli; la segunda es la de Orellana, que reproduce el mismo texto aunque ampliado con otro tratado y noticias.¹¹⁷ La importancia de la probable circulación local de esta obra reside en que estos manuales se dirigían a un público amplio y favorecieron la elaboración de lacas que, en ocasiones, pretendían imitar las chinas o japonesas explícitamente.

Los objetos y la información documental

Una parte de este estudio se basa en el análisis de las referencias documentales a 226 objetos de maque, procedentes de 53 inventarios de bienes del siglo XVIII, así como de las menciones a otros 112 objetos —procedentes de 26 documentos— que omiten el término *maque*, pero cuyas descripciones sugieren que se trata de lacas (véase tablas 1 y 2). De los 79 documentos, 27 son inéditos, localizados en el Archivo General de la Nación, el Archivo General de Notarías y el Archivo de Notarías de Puebla. El resto de las referencias se han publicado en distintas fuentes.¹¹⁸

En su artículo sobre los objetos que los inventarios de los Medici y austro-húngaros llaman “indios”, Jessica Keating y Lia Markey han planteado algunos problemas pertinentes en relación con nuestro análisis. Si bien los documentos pueden contener información valiosa respecto al tipo de objeto, paleta,

116. Moyssén, *Secretos de maques*, XV.

117. Cristina García Martínez, “El Salón Gasparini: entre chinerías y rocallas”, en *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*, María del Mar Albero Muñoz y Manuel Pérez Sánchez, eds. (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2015), 688 y Guadalupe Carramiñana Pellejero, “Historia de los barnices para instrumentos musicales de cuerda frotada. Estado del arte y reflexiones”, tesis de maestría en Ciencia y Restauración del Patrimonio Histórico-Artístico (Universidad Politécnica de Valencia, 2011), 18.

118. Vargaslugo y Curiel, *Juan Correa... III; El mobiliario en Puebla*; Eugenio del Hoyo, *Plateros, plata y alhajas de Zacatecas (1568-1782)* (Gobierno del Estado de Zacatecas-Instituto de Cultura de Zacatecas, 1986); Curiel, “Los biombos”; “Al remedo de la China”; “El efímero”; “Cuatro inventarios” y Romero de Terreros, *Una casa del siglo XVIII*. Puesto que se trata de fuentes secundarias, en muchos casos no es posible saber el origen social de los personajes estudiados, la ciudad en que murieron, y otros datos relevantes.

material, tamaño, calidad y origen, sus respuestas son siempre fragmentarias pues las meras descripciones nunca bastan para reconstruir las obras.¹¹⁹ La confiabilidad de la información varía mucho, dependiendo de quién valúa y describe los bienes. Incluso la manera de nombrar los objetos cambia en distintos documentos.¹²⁰ A menudo los tasadores no comprenden a profundidad las obras y la misma fuente puede en ocasiones identificar bien unos objetos y clasificar mal otros.¹²¹ Además, la riqueza de algunos ejemplares apenas es sugerida por su precio.¹²²

Descripción de la obra	Menciones documentales	Número de objetos	Fechas	Rango de precios
Maque	50	163	1703 - 1747	1 peso 4 reales - 500 pesos
Maque fingido	6	6	1710 - 1734	10 - 80 pesos
Maque chino	30	42	1704 - 1784	12 reales - 500 pesos
Maque japonés	2	4	1704	80 - 300 pesos
Maque de Michoacán	3	3	1708	25 pesos
Maque achinado	3	8	Sin información	Sin información

Tabla 1. Objetos de maque e información documental

Descripción de la obra	Menciones documentales	Número de objetos	Fechas	Rango de precios
De Michoacán	14	43	1708 - 1747	1 - 20 pesos
De China	10	42	1710 - 1747	100 - 200 pesos
Achinado	11	23	1716 - 1786	3 - 40 pesos
Encarnado	4	4	1724 - 1784	10 - 40 pesos

Tabla 2. Objetos sin referencia explícita pero que se presume son de maque

119. Keating y Markey, “‘Indian’ Objects”, 14.

120. Keating y Markey, “‘Indian’ Objects”, 15.

121. Keating y Markey, “‘Indian’ Objects”, 13.

122. Keating y Markey, “‘Indian’ Objects”, 14.

Estas consideraciones son relevantes pues numerosos documentos aquí revisados se refieren a obras perdidas, en ocasiones de exportación. Al parecer, a menudo se trata de objetos hechos sobre pedido que podían involucrar a talleres de diferentes lugares. Con todo, el análisis conjunto de la información documental y de algunas obras conservadas permite sugerir posibilidades aún no exploradas en el estudio de este tema. Para profundizar en el alcance de las lacas asiáticas en la Nueva España es necesario hacer estudios técnicos que consideren la existencia de distintos tipos de maque —y técnicas pictóricas que los remedan. Las lacas achinadas involucraron una variedad de técnicas y centros productores que apenas empiezan a vislumbrarse.

¿De dónde era el maque chino?

De las 226 menciones documentales a objetos de maque localizadas, 77 omiten tanto los orígenes como las descripciones.¹²³ En 98 casos la obra se describe sin mencionar su origen, mientras que en otros 39 se proporcionan ambos datos. En cinco casos el origen de la obra se menciona, pero ésta no se describe, mientras que en siete más, la obra ni se describe ni se menciona su origen. Así pues, es muy difícil plantear hipótesis sobre la procedencia de cerca de 80 por ciento de las obras registradas en los documentos.

Ahora bien, el problema rebasa la mera procedencia. Las referencias documentales al maque chino exceden notablemente a las de otros orígenes, pues se encontraron 37 y sólo cuatro a obras japonesas y tres a maques michoacanos. Sin duda, muchas de las obras que los documentos llaman chinas lo fueron. Sin embargo, en la Nueva España el término “chino” también se usó para designar un territorio enorme y diverso y el “maque chino” se asoció a objetos dispares (mesas, sillas, biombos, cajas, atriles) que, como se verá, se hicieron tanto en China, como en Japón y en otras partes de Asia, además de Europa.

Aunque la identificación de los orígenes de las obras es desde luego deseable, el interés de este estudio trasciende dicha identificación. Muchas obras

123. La falta de precisión sobre el origen de los objetos no es exclusiva de la Nueva España. Véase María Paz Aguiló Alonso, “El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII”, en *Relaciones artísticas entre España y América* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos-Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, 1990), 107-149, así como Impey y Jörg, *Japanese Export Lacquer*, 283 y 285.

fusionaron el trabajo, materiales y estética de dos o más culturas;¹²⁴ sus características se modificaron constantemente, al servicio de los cambiantes intereses de los consumidores. Un solo término, ya sea chino o achinado, no alcanza para nombrar muebles cuya elaboración puede abarcar, por ejemplo, el uso de materiales europeos y diseños japoneses, reinterpretados en Filipinas con distintos materiales y técnicas.¹²⁵ De ahí que el intento de identificar los orígenes precisos de las obras descritas en los documentos a menudo se encuentre más allá de nuestro alcance.

Por ejemplo, un documento zacatecano de 1710 menciona “Un escritorio, de doce gavetas, de maque negro, laboreado de oro, de China, embutido en concha nácar, coral y hueso, hechura exquisita, con cantoneras y cerradura de plata”.¹²⁶ La obra se tasó en 600 pesos. La minuciosa descripción, así como la referencia a la “hechura exquisita” permiten afirmar la altísima calidad de la obra. Además, se trata de la segunda más cara aquí registrada —el precio excede el de algunos biombo “chinos” de hasta 24 tablas registrados en documentos de mediados del siglo XVIII, comentados más adelante.

Según el investigador Eugenio del Hoyo, el escritorio procede del inventario de bienes de María Correa de Silva, cuya familia había poseído un gran patrimonio en el siglo XVII, que se hallaba muy mermado a principios del XVIII.¹²⁷ Acaso la obra date de décadas atrás. En principio, muchas lacas “chinas” negras podrían haber sido japonesas, pues tal color predominó tanto en la época Momoyama como en la Edo. Además, en el mercado internacional las lacas japonesas de buena calidad eran particularmente caras y esta descripción sugiere que el precio se determinó por la excepcional calidad del trabajo y no sólo por su origen.

La referencia al maque negro, trabajado en oro y embutido de concha nácar recuerda las lacas *namban* (fig. 5).¹²⁸ Ahora bien, ni el coral ni el hueso son frecuentes en dichas lacas. Sin embargo, esta producción se desarrolló para satis-

124. Keating y Markey, “‘Indian’ Objects”, II, n. 6. Curiel ha advertido otros aspectos de este fenómeno, a partir de los marfiles, “Perception of the Other”, 26.

125. Estas reflexiones se basan en María da Conceição Borges de Sousa, “Foreword”, *Voyages*, 3.

126. Del Hoyo, *Plateros, plata y alhajas*, 119.

127. Del Hoyo, *Plateros, plata y alhajas*, 119.

128. Sobre la circulación del arte *namban* en la Nueva España, véase Sofía Sanabrais, “From *Byōbu* to *Biombo*: The Transformation of the Japanese Folding Screen in Colonial Mexico”, en Daniela Bleichmar y Meredith Martin, eds., *Art History Special Issue: Objects in Motion in the Early Modern World* 38, núm. 4 (septiembre, 2015): 778-791 y Alexandra Curvelo, “The Artistic Circulation Between Japan, China And The New-Spain in The 16th-17th Centuries”, *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies*, 16 (junio, 2008): 59-69.



5. Escritorio de laca *namban*, Japón, 1580-1600, 31 × 42.5 × 29 cm. Castillo de Ambras. Imagen tomada de Impey y Jörg, *Japanese Export Lacquer* (vid *supra* n. 76), 120.

facier las demandas europeas. Los portugueses buscaron versiones “exóticas” de formas familiares que pudieran venderse en Europa y Asia¹²⁹ y algunos ejemplares *namban* de gran calidad exhiben características particulares.¹³⁰ Así, en la pieza zacatecana el uso de coral y hueso (así como la hechura exquisita) bien podrían deberse a algún encargo específico.¹³¹

Las lacsas *namban* se inspiraron, en parte, en las lacsas indoportuguesas de fondos negros poblados de incrustaciones de nácar, perlas y piedras preciosas de Gujarat (fig. 6), surgidas a principios del siglo XVI, con el establecimiento de los portugueses en la zona. Estas obras se hicieron con goma laca de origen animal.¹³² Algunos ejemplares permanecen en prominentes colecciones españolas, como el monasterio de las Descalzas Reales;¹³³ hasta ahora se ignora si circularon en la Nueva España, pero la descripción de la obra zacatecana sugiere dicha posibilidad.

Por otro lado, es poco probable que la obra haya sido china. La técnica de los biombos de Coromandel se usó en vitrinas y cajas,¹³⁴ pero las obras son

129. Impey y Jörg, *Japanese Export Lacquer*, 11.

130. Impey y Jörg, *Japanese Export Lacquer*, 85-96.

131. Al parecer, en las producciones dedicadas al mercado europeo estos fenómenos fueron especialmente notables en los siglos XVI y XVII. Este tipo de encargos están documentados en el caso de la porcelana y es posible que también hayan ocurrido en el caso de las lacsas. Robert Finley, *The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History* (California World History Library, 2010), 142.

132. José Carlos Frade y Ulrich Körber, “Asian Lacquers. A Crossroads Between India And The Ryukyu Islands”, en *Voyages. Namban and Other Lacquers* (Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2011), 10.

133. Ana García Sanz, “Relicarios de Oriente”, *Oriente en Palacio*, 130.

134. Kopplin, “*Lacquerware in Asia*”, 39.

6. Arqueta indoportuguesa de laca, Gujarat, mediados del siglo XVI, 40 × 55 × 32 cm. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid. Imagen tomada de *Oriente en Palacio* (vid *supra* n. 104), 135.



policromadas y no incluyen la incrustación de materiales —de hecho, surgieron como una alternativa menos costosa al trabajo de incrustación.¹³⁵ No obstante, hace falta profundizar en los intercambios comerciales que hubo en Manila para satisfacer las demandas de los mercados hispanoamericanos. Así como en Asia y Europa se desarrollaron estrategias para expandir los mercados europeos, podría haber habido otras orientadas a los virreinales, cuya importancia económica apenas empieza a apreciarse en su justa medida.¹³⁶ Así pues, quizá se trate de una obra china o filipina hecha sobre pedido.

Igualmente engañosos resultan los orígenes de “Otro biombo de China, negro y dorado, de dos varas y tres cuartas de alto, de doce tablas en 200 pesos” (1747),¹³⁷ “Uno dicho [rodastrado], con 12 hojas, maqueado de negro, en 60 pesos” (finales del siglo XVIII)¹³⁸ y “Un biobo, maqueado de negro, de 12 hojas, con sus tarjas de pintura, en 30 pesos” (finales del siglo XVIII).¹³⁹ Aunque los

135. Se advierte el contraste entre el escritorio de María Correa y “Dos escritorios de maque de China negros, pintados de flores de colores y pájaros, de media vara de alto y media de ancho, en sesenta pesos ambos”, AGN, *Civil*, “Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708)”, vol. 137, exp. 1, f. 29.

136. Dobado González, “La globalización hispana”, 14-15 y 38.

137. Curiel, “Los biombos novohispanos”, 29.

138. AGN, *Vínculos y Mayorazgos*, Quaderno 2º de inventarios, finales del siglo XVIII, vol. 141, ff. 13-15v.

139. AGN, *Vínculos y Mayorazgos*, Quaderno 2º de inventarios, finales del siglo XVIII, vol. 141, ff. 13-15v.

biombos chinos de maque negro de doce hojas podrían ser de Coromandel (fig. 2), la falta de detalles impide afirmarlo. Las diferencias significativas de precio entre las obras sugieren distintos tipos de trabajo. Quizá sea más factible que el biombo tasado en 200 pesos sea de Coromandel. Pese a las omisiones sobre la calidad y el estado de conservación, es improbable que los biombos negros de 12 hojas tasados a 30 y 60 pesos se hayan considerado de muy buena calidad o en excelentes condiciones.

En China se hicieron biombos negros de laca específicamente para el mercado occidental (fig. 7),¹⁴⁰ que exhiben paisajes y escenas de montería, enmarcadas por diseños florales. La avidez por los biombos chinos permite suponer que en la Nueva España circularon algunos ejemplares. Además de las referencias mencionadas, aquí se localizaron otras a ocho biombos “chinos” (1704-1784). Se mencionan los precios de siete obras, que van de 50 pesos por “Un biombo. De maque de China, de seis tablas” (1708)¹⁴¹ a 240 pesos por “Otro dicho, también de maque de China, mayorcito” (1784).¹⁴² Aunque se omiten detalles sobre la apariencia o color de las obras, al parecer se trata de producciones de cierta calidad, que podrían haber sido chinas.

Alberto Baena Zapatero ha informado que “entre las propiedades del maestro de Campo de la ciudad de Manila, don Esteban de Eguíño, se incluyen ‘doce tablas de maque negro para biobo de estrado’ que pudieron ser montadas por algún artesano especializado o reutilizadas en la elaboración de otro tipo de muebles como en ocasiones sucedía en Europa.”¹⁴³ Se ignora el origen de las tablas, pero podría tratarse de una producción manileña —de la que más adelante se comentarán otros indicios. En cualquier caso, en Manila —y, por tanto, en la Nueva España— circularon paneles de laca china negra destinados a satisfacer el gusto virreinal por los biombos chinos. Por otro lado, en Japón en la época Edo se hicieron algunos biombos negros de laca (fig. 8). Aunque el flujo de obras japonesas a la Nueva España disminuyó a partir de 1630, en Manila siguieron circulando mercancías de dicho origen.¹⁴⁴

140. Forray-Cartier y Kopplin, *Les Secrets de la laque française*, 30.

141. Vargaslugo y Curiel, *Juan Correa, III*, 196.

142. Curiel, “Los biombos novohispanos”, 32.

143. Baena Zapatero, “Un ejemplo de mundialización”, 37-38.

144. Teresa Canepa, “Namban Lacquer for the Portuguese and Spanish Missionaries”, *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies*, vols. 18-19 (junio-diciembre, 2009): 260.

7. Fragmento de un biombo de laca,
China, siglo XVIII, 251 × 46 × 3 cm.
Museo de Artes Decorativas de Lyon.
Imagen tomada de Forray-Carlier y
Kopplin, *Les Secrets de la laque française*
(*vid supra* n. 101), 30-31.



Asimismo, hubo biombos ingleses de *japanning* negro poblados por figuras achinadas.¹⁴⁵ Recientemente se ha advertido que la producción española de lacas incluyó biombos, probablemente de buena calidad.¹⁴⁶ Al margen de los

145. Véase *The Dictionary of English Furniture*, vol. 3 (ed. revisada por Ralph Edwards, Londres: Antique Collectors' Club, 1954), 57.

146. El inventario de bienes de Isabel de Farnesio, de 1746, registra entre los charoles, “Otra Mampara nueva egecutada en el R.l Sitio de S.n Ildepho. fondo negro matizado de ramos dorados flores de distintos colores, y Pajaros todo de realce con Copete de lo mismo, y un Canastillo de fruta en el medio”, en Ordóñez Goded, “De lacas y charoles”, 391. Ordóñez Goded advierte que “En los documentos del siglo XVIII [...] se incrementa la presencia de [los biombos] en España, llegando a ser una de las manufacturas asiáticas más apreciadas [...] así como elementos de prestigio dentro del ajuar doméstico de las élites del momento. Los biombos, a menudo occidentalizados, que llegaban a América y a Europa a través de la nao de Acapulco tuvieron enorme éxito en ambos continentes. [En el] inventario de pinturas, alhajas y muebles del Palacio de San Ildefonso del año 1774 [se mencionan] *Dos mamparas de charol, la una de charol de la china, y la otra hecha en España, á imitación de la antecede tiene seis pies y medio de alto, estan en la casa de Alajas...*”, 232.

orígenes de los biombos mencionados en los documentos, hay referencias a otros objetos cuya descripción y precio sugiere un trabajo parecido. Por ejemplo, “Dos escriptorios de maque de China negros, pintados de flores de colores y pájaros, de media vara de alto y media de ancho, en sesenta pesos ambos” (1708).¹⁴⁷ Los detalles sugieren que se trata de obras muy trabajadas, pero el precio es mucho más bajo que el del escritorio antes comentado y similar al de los biombos negros tasados a 30 o 60 pesos. Aunque las lacas en general se asociaron a cierto lujo, su éxito dio lugar a producciones diversificadas —tanto transpácificas como trasatlánticas— que aún no conocemos bien y que, en ocasiones, podrían haberse especializado en obras relativamente asequibles.

Algo distinto es el caso de los biombos “chinos” de laca roja, de los que se localizaron tres referencias en documentos de 1747: “Un biombo de China, maqueado de encarnado y oro, con doce tablas y sus remates dorados en 300 pesos”;¹⁴⁸ “Un biombo nuevo, de la China, maqueado de encarnado y dorado, de dos varas y tres cuartas de alto, con doce tablas y sus remates dorados en 500 pesos”¹⁴⁹ y “Un rodaestrado de la misma fábrica, con veinticuatro tablas, de maque encarnado y dorado, y sus remates de lo mismo en 500 pesos”.¹⁵⁰

El precio de las tres obras es muy alto —los ejemplares de 500 pesos se sitúan sólo por debajo del escritorio antes comentado y de un reloj de sala inglés, discutido más adelante. Aunque los tres biombos deben de haber sido de buena calidad, el de 12 tablas de 500 pesos es de especial interés; recuérdese que el precio más alto alcanzado por un biombo chino de 12 tablas de maque negro es de 200 pesos, en el mismo año (1747).¹⁵¹

En sí mismas, las referencias no permiten determinar el origen de estos biombos. Al parecer, en otros ámbitos occidentales circularon pocos biombos chinos de laca roja.¹⁵² Sin embargo, en Inglaterra y parte de Europa las sillas de laca roja de *japanning* fueron tan gustadas que empezaron a ser imitadas por los talleres chinos de laca de exportación; es decir, hubo cierta adaptación al mer-

147. AGN, *Civil*, “Inventario de bienes de Juan de la Rea, Caballero de la orden de Alcántara (1708)”, vol. 137, exp. 1, f. 29.

148. Curiel, “Los biombos novohispanos”, 29.

149. Curiel, “Los biombos novohispanos”, 29.

150. Curiel, “Los biombos novohispanos”, 29.

151. “Otro biombo de China, negro y dorado, de dos varas y tres cuartas de alto, de doce tablas en 200 pesos”. Curiel, “Los biombos novohispanos”, 29.

152. Entre los biombos chinos de exportación hubo, esporádicamente, ejemplares rojos, véase Forray-Carlier y Kopplin, *Les Secrets de la laque française*, 30.



8. Biombo de laca de seis hojas, Japón, 1660-1680, 171.6 × 54.5 cm cada hoja. Victoria and Albert Museum, Londres. Imagen tomada de Impey y Jörg, *Japanese Export Lacquer* (vid supra n. 76), 191.

cado occidental.¹⁵³ Una parte de esa producción podría haberse comercializado en Manila. Baena Zapatero ha localizado una mención a un “beobo de maque colorado con flores doradas de dos caras de 24 hojas” embarcado en Manila rumbo a Acapulco en 1770.¹⁵⁴ Asimismo, en el cargamento del *Nuestra Señora del Carmen* (1769), junto a materiales venidos de Cantón para producir canapés o taburetes de maque, aparece “un cajón con cincuenta y dos hojas de loza de maque colorado para dos beobos”.¹⁵⁵ Baena Zapatero sugiere la posibilidad de

153. David S. Howard, *A Tale of Three Cities: Canton, Shanghai and Hong Kong: Three Centuries of Sino-British Trade in the Decorative Arts*, catálogo de exhibición (Londres: Sotheby's, 1997), núm. 225.

154. AGI, Filipinas, leg. 967, f. 121v, citado en Baena Zapatero, “Chinese and Japanese Influence on Colonial Mexican Furniture: The Achinado Folding Screens”, *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies*, vol. 20 (junio, 2010): 100.

155. Baena Zapatero, “Un ejemplo de mundialización”, 37-38, y Baena Zapatero, “Reflexiones en torno al comercio de objetos de lujo en el Pacífico siglos XVII y XVIII”, en *A 500 años del hallazgo*

que en Manila se manufacturaran biombos, entre otros muebles de maque, o de que hubiera talleres donde se remataran las piezas enviadas desde China.¹⁵⁶

Conviene tomar en cuenta que existió un intenso tráfico comercial entre Macao, Cantón y Manila. Si bien en Cantón se hicieron y distribuyeron mercancías destinadas a distintos mercados europeos, parte de la producción artística de Macao —que se hallaba bajo el influjo portugués— puede haberse destinado a satisfacer los gustos hispanoamericanos (fig. 9) que, como se advierte, constituyeron un mercado tan importante como poco conocido en la historiografía internacional.¹⁵⁷ La existencia de numerosos biombos mexicanos achinados rojos de maque o al remedo de maque (fig. 10) afianza la idea de que los modelos en los que se inspiraron tuvieron particular éxito.

Por otro lado, algunos biombos de laca roja podrían haber sido de *japanning* inglés.¹⁵⁸ Las lacas de *japanning* rojo circularon mucho en el mercado español; principalmente las de figuras doradas achinadas.¹⁵⁹ La Compañía Británica de las Indias Orientales (EIC) solía llevar muebles ingleses sin terminar como lastre de los navíos rumbo a Asia, donde se desembarcaban para su decoración en talleres de laca, primero en Tonkin (Indochina) y más tarde en Amoy y Cantón.¹⁶⁰ Las obras resultantes combinaban la carpintería inglesa, considerada superior, con la laca asiática. Como esto amenazaba el mercado

del Pacífico. La presencia novohispana en el Mar del Sur, Carmen Yuste López y Guadalupe Pinzón Ríos, coords. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 221.

156. Baena Zapatero, “Un ejemplo de mundialización”, 37-38.

157. Aunque no se ha comprobado que obras como la de la figura 9 se hayan hecho en Macao, hay pocas dudas de su origen chino, y sus características permiten descartar que se hayan hecho en Cantón; de ahí que lo más factible sea que se trate de trabajos hechos bajo el influjo portugués en Macao.

158. Curiel, “Una caja de maque de Michoacán”, 311-312. Sin embargo, Ordóñez Goded señala que en los documentos españoles escasean las alusiones a los muebles de *japanning*, pues sólo encontró un biombo de *japanning* rojo, en una relación de bienes de 1728: “Otro [friso] de charol encarnado de Inglaterra”. “De lacas y charoles”, 279.

159. Uno de los más famosos fue *A Treatise of Japanning and Varnishin*, de John Stalker y George Parker (1688). Su intención no necesariamente fue copiar los objetos asiáticos pues, aunque los diseños derivaban de aquéllos, los habían “Ayudado un poco en sus proporciones, donde estaban cojos o defectuosos, y los habían hecho más agradables sin dejar de ser antiguos”. Stalker y Parker, *A Treatise on Japanning and Varnishing* (Londres, 1688; reimpresso, Londres, 1960, 1971), xvi (la traducción es mía).

160. Esta práctica había sido iniciada por la Compañía Holandesa de Indias Orientales (voc), que había llevado muebles holandeses a Japón para que los lacaran y ornamentaran. Kopplin, *European Lacquer*, 70.



9. Biombo de laca de seis hojas, ¿Macao?, siglo XVIII o XIX, 240 × 324 cm. Anónimo, colección particular. Imagen cortesía de Alan Rubin, Pelham Galleries, París-Londres.

inglés, los lacadores ingleses se interesaron en expandir su mercado al centro y sur de Europa, incluyendo España.¹⁶¹

Al respecto, destaca Giles Grendey (1693-1780), prestigioso mueblero cuyas lacas tuvieron un mercado importante en otras naciones, incluyendo España.¹⁶² Grendey fue autor de un lote de unas 77 lacas achinadas rojas de figuras dora-

161. Kopplin, *European Lacquer*, 70. El fenómeno trasciende a Grendey. Por ejemplo, los bienes del primer marqués de Campoflorado (1726) incluyeron “un salón compuesto de treinta y seis piezas en charol encarnado [...] que alcanzó la cifra de 12.000 reales y otro casi idéntico pero en charol negro”, obras inglesas de exportación. María Paz Aguiló Alonso, “‘Via Orientalis’ 1500-1900. La repercusión del arte del Extremo Oriente en España en mobiliario y decoración”, en *XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. El arte foráneo en España. Presencia e influencia* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005), 533.

162. Anónimo, “Dos nuevas piezas en el MNAD: Los cabinets de Giles Grendey”, *Estrado. Boletín del Museo Nacional de Artes Decorativas*, Gabinete de Curiosidades 11 (2011): 129.



10. Biombo achinado de ocho hojas, Nueva España, segunda mitad del siglo XVIII, s.m. Colección particular, México. Imagen tomada de *El mueble mexicano* (vid *infra* n. 215), fig. 164.

das (sillas, sillones, *cabinets*, mesas de juego, espejos, camas de día) conservadas en el palacio de Lazcano hacia 1730-1740.¹⁶³ Según el *Boletín del Museo Nacional de Artes Decorativas de España*, de su taller:

salieron todo tipo de piezas de mobiliario, desde muebles de asiento, a espejos o muebles de guardar, en maderas nobles en su color, nogal y caoba, o bien maderas más corrientes lacadas o jappanning [*sic*], imitación de las lacas orientales, muy de moda por entonces, y decoradas a base de chinerías. La mayor parte de las piezas exportadas eran lacadas, como el conjunto de Lazcano, y según algunos investigadores como Symonds, en España y Portugal se prefería la laca roja. Dichos inves-

163. Según Cristina Ordóñez Goded, acaso se trate del mayor conjunto de mobiliario hecho en Inglaterra durante el siglo XVIII, “Japanning en España. Un lote de muebles de laca escarlata realizado por Giles Grendey”, *Estudi del Moble*, núm. 14 (2011): 14.

tigadores sostienen que la laca negra era más del gusto anglosajón, por lo que tuvo menos difusión en el mercado europeo.¹⁶⁴

La domesticación novohispana del *japanning* dirigido al mercado hispanoamericano trasciende el trabajo de Grendey. Desde luego, en las obras europeas la cercanía con los modelos asiáticos varió notablemente y en la Nueva España se reconoció, en ocasiones, que algunas lacas rojas notables no eran chinas, sino achinadas. Destaca la referencia del inventario de bienes del conde de Xala (1784) a “Un Relox de Sala, con su Caxa Maqueada de Bermellon, achinada, con diario, en trescientos pesos”.¹⁶⁵ La obra sin duda corresponde al *japanning* inglés, que incluyó una importante producción de relojes.¹⁶⁶ Al parecer, en los ámbitos hispanos el gusto por esas obras fue introducido por Isabel de Farnesio.¹⁶⁷

Las lacas que los documentos llaman chinas incluyen algunas cuyas características difieren de la mayoría de las obras conocidas, de modo que son especialmente difíciles de acercar a alguna producción determinada. Al respecto destacan los biombos cuyos haces alternan un fondo rojo y otro negro: “Un biobo de tableros de doce hojas de China de maque encarnado y oro por un haz y por el otro negro en 250 pesos” (1737)¹⁶⁸ y “Un biobo de maque de China de dos haces, con doce tablas, carmesí y negro en 90 pesos” (1737).¹⁶⁹

La combinación de dos colores en una misma obra es relativamente frecuente en las lacas europeas. En Inglaterra, en la época del rey Jorge II (1727-1760), se hicieron biombos de *japanning* de dos haces, poblados por motivos achinados dispuestos sobre sendos fondos rojo y verde oscuro (figs. 11a y 11b). Acaso las obras referidas en los documentos novohispanos correspondan a una elaboración similar. Por otro lado, también podría tratarse de una producción

164. Anónimo, “Dos nuevas piezas”, 129.

165. Romero de Terreros, *Una casa del siglo XVIII*, 60.

166. Kate Helwig, “Materials Analysis of a Japanned Long Case Clock”, *Journal of the Canadian Association for Conservation* (J. CAC), núm. 26 (2001): 27-33.

167. María Soledad García Fernández, “Muebles y paneles decorativos de laca en el siglo XVIII”, *Oriente en Palacio*, 344. También Felipe V gustó mucho de los relojes ingleses de laca. Ordóñez Goded, “De lacas y charoles”, 268, n. 1604.

168. AGN, *Vínculos y Mayorazgos*, “Autos y almonedas de los bienes de don Pedro de Barrio del Orden de Santiago (1737)”, vol. 11, exp. 4, f. 4.

169. AGN, *Vínculos y Mayorazgos*, “Embargo de los bienes de la testamentaria de don Pedro de Barrio del Orden de Santiago (1737)”, vol. 11, exp. 3, f. 40v.

china —ya sea cantonesa o de Macao— destinada al mercado occidental,¹⁷⁰ cuyo envío a la Nueva España podría haberse producido a través de Manila:

En el registro y descarga efectuados en 1769 a la chalupa Nuestra Señora del Carmen, que venía desde Cantón a Manila a cargo del capitán don Antonio Pacheco, encontramos “dos cajones largos sin número ni marca que contienen dentro dos beobos de maque blanco cada uno con doce hojas”, valorados en 25 pesos cada uno.¹⁷¹

Después de que Gérard Dagly desarrolló el maque blanco a finales del siglo xvii, se hicieron ejemplares con distintas técnicas europeas,¹⁷² a menudo achinados (fig. 12), que circularon en la Nueva España; en 1784, el conde de Xala poseía “Un Relox de Elicot, con Musica y Caxa de Maque blanco”, tasado en mil pesos.¹⁷³ El pronunciado gusto europeo por las lacas conlleva cierto interés en “mejorar” las obras chinas y el precio de este reloj sugiere el reconocimiento a una calidad óptima. Quizá esto impulsó la producción china, cuyas técnicas hasta entonces no habían permitido elaborar lacas blancas.

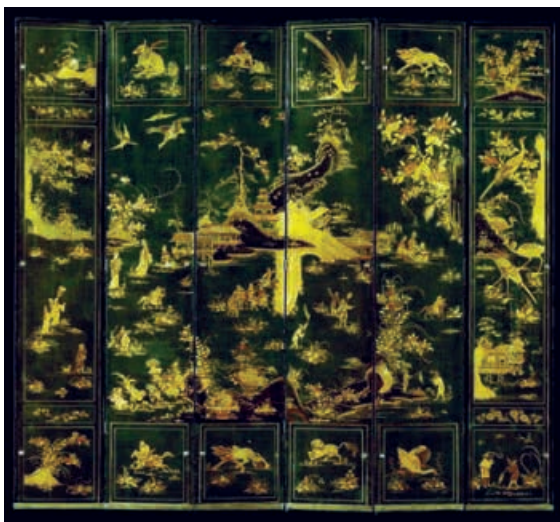
El envío de 1769 sugiere que en Cantón se desarrollaron procedimientos —quizá informados en los europeos— para satisfacer el gusto occidental por la laca blanca y acceder así a un mercado más amplio. De cualquier modo, en Macao hubo producciones artísticas particulares de las que se sabe poco y que, aunque se destinaron principalmente al mercado portugués, pudieron haber

170. Al respecto la única referencia aquí registrada es la de Ordóñez Goded a “un biombo de doce hojas de laca bicromática roja y negra del siglo xviii, quizá chino que se conserva en el Museo del Disseny de Barcelona. Presenta en el anverso episodios de la historia de Don Quijote y en el reverso una leyenda china”. “De lacas y charoles”, 254. Por otro lado, al parecer hubo una producción indoportuguesa de biombo de laca que combinaron el negro y rojo en un mismo haz. Al respecto véase el ejemplar subastado en Christie’s Londres, “Kinross House, Scotland And Property Removed From The London Residence of Mrs. Winston Spencer Churchill”, consultado el 30 de marzo de 2011, www.christies.com/lotfinder/Lot/an-indo-portuguese-black-gilt-and-red-japanned-four-fold-5418493-details.aspx.

171. Baena Zapatero, “El movimiento de biombo”, 37.

172. También hubo obras españolas, sobre todo a mediados del siglo xviii. Ordóñez Goded, “De lacas y charoles”, 684-686, 691 y 798.

173. Romero de Terreros, *Una casa del siglo xviii*, 60. Este reloj debe de haber sido excepcional, pues el documento registra una obra parecida cuyo precio, aunque alto, representa apenas una fracción del de aquél: “Un Relox de Sala, con su Caxa Maqueada de Bermellon, achinada, con diario; en trescientos pesos”. Romero de Terreros, *Una casa del siglo xviii*, 60.



11a y 11b. Biombo de *japanning* de seis hojas y dos haces, Inglaterra, *ca.* 1730, 276×50 cm cada hoja. Colección particular. Imágenes cortesía de Alan Rubin, Pelham Galleries, París-Londres.



12. Gérard Dagly, papelera de laca blanca, Berlín, finales del siglo xvii. Herzog Anton Ulrich-Museum, 70 × 90,5 × 41,5 cm. Imagen tomada de *Gérard Dagly und die Berliner Hofwerkstatt* (Múnich: Hirmer, 2015), 46.

incluido el virreinal.¹⁷⁴ Asimismo, Impey y Jörg señalan que en Japón hubo a finales del siglo xvii una pequeña producción de “laca” blanca, destinada tanto al consumo doméstico como a la exportación. Al parecer la técnica no se ha analizado, pero en Japón se cree que consiste en tiza en polvo, mezclada con laca incolora. Las obras se conservan en muy malas condiciones.¹⁷⁵

174. Agradezco al señor Alan Rubin, de Pelham Galleries, sus sugerencias respecto a esta posibilidad. En cuanto a otros tipos de biombo probablemente hechos en Macao y escasamente conocidos en Europa, véase Francisca Figueira, Philip Meredith y Ana Clara Rocha, “A Sino-Japanese-Portuguese *byobu*: its Conservation and Restoration”, consultado el 10 de diciembre de 2015, en www.patrimoniocultural.gov.pt/static/data/conservacao_e_restauracao_ljf/publicacoes2/2011_a_sino_japanese_portuguese_byobu.pdf.

175. Impey y Jörg, *Japanese Export Lacquer*, 136 y 256. Por su parte, la página *web* del Museum für Lackkunst de Münster señala “Como la laca de Asia oriental era tan agresiva y tóxica, en

El estado actual de la investigación impide ofrecer respuestas definitivas sobre los orígenes de muchas de las lacas que los documentos llaman chinas —ya sea negras, rojas, rojas y negras, o blancas. El estudio de este tema requiere tener en cuenta que en el siglo XVIII el mercado de las lacas fue muy amplio y estuvo segmentado, y que las producciones asiáticas, europeas y novohispanas se adaptaron constantemente a los gustos de los consumidores. Así pues, las respuestas más importantes derivan de las interrogantes sobre los gustos del público, que aún no se conocen lo suficiente.

Las lacas novohispanas de técnica europea

La importancia de las lacas europeas achinadas en los procesos novohispanos de “domesticación de Asia” del siglo XVIII va más allá de la circulación de ejemplares. En esta investigación se localizó el embargo de los bienes de la testamentaría de Pedro de Barrio, caballero del Orden de Santiago (1737), que incluye, entre otras lacas, “Un escaparate maqueado de oro y encarnado, con sus vidrios finos, como de a tres varas, vacío”.¹⁷⁶ Durante los Autos y Almonedas de los bienes se pregunta a los testigos “si también les consta, que *el escaparate de maque encarnado, con sus vidrios grandes, que estaba en la sala del estrado [...] lo hizo de orden de dicho difunto el carrocerio Antonio Cuerbo, y se lo pagó*”.¹⁷⁷ Posteriormente se añade que la obra posee “vidrios de cristal de varios tamaños y se apreció en

tiempos pasados sólo podían usarse para colorearla unos pocos pigmentos naturales. En general no era posible hacer laca blanca. Así pues, para poder producir el color blanco para los diseños decorativos y los fondos, se usaban cáscaras de codorniz en pedazos pequeños o finamente molidas que se colocaban en la laca aún húmeda. Esta técnica de laca era y es tradicionalmente usada en el sureste asiático, en particular”. (“Since East Asian lacquer was so aggressive and toxic, there were only a few natural pigments that could be used for coloring it in former times. It was generally not possible to make white lacquer. So as to still be able to produce the color white for designing décor and grounding whole areas, shells from quails’ eggs were broken into small pieces or ground to a powder and then placed on the still-wet lacquer. This lacquer technique was and is traditionally applied in Southeast Asia in particular”), en “E as in Eggshell decoration”, consultado el 20 de octubre de 2016, www.museum-fuer-lackkunst.de/en/abc_of_lacquer.

176. AGN, *Vínculos y Mayorazgos*, “Embargo de los bienes de la testamentaría de don Pedro de Barrio del Orden de Santiago. México (1737)”, vol. II, exp. 3, f. 7.

177. AGN, *Vínculos y Mayorazgos*, “Autos y almonedas de los bienes de don Pedro de Barrio del Orden de Santiago (1737)”, vol. II, exp. 4, f. 17v (las cursivas son mías).

170 pesos”.¹⁷⁸ Al reclamar la propiedad de los bienes, la viuda asegura: “De la estufa y escaparate depone *el mismo carroceros quien lo hizo de orden y mandato de dicho Don Pedro*”.¹⁷⁹

Hasta ahora se ignoraba que los carroceros capitalinos hubieran hecho escaparates de laca. Sin embargo, la información no es del todo sorprendente, pues se conocían las referencias a “un forlón de maque, de pintura fina” (1718) y a “Una silla de manos, nueva, pintada de maque azul, y por dentro de raso de China listado” (finales del siglo XVIII), procedentes de sendos inventarios de bienes de San José de Parral, Chihuahua,¹⁸⁰ y Puebla.¹⁸¹ No es seguro que se trate de ejemplares novohispanos achinados. Ahora bien, como los coches de laca emplearon exclusivamente técnicas europeas,¹⁸² ambas obras corresponden a la misma producción que el escaparate de Barrio,¹⁸³ cuya tipología y paleta coinciden con los modelos de *japanning* inglés que circularon en Hispanoamérica.

El documento de Barrio es de la época en la que Felipe V e Isabel de Farnesio estaban redecorando su dormitorio con lacas. A diferencia de la Península Ibérica, en la Nueva España no hubo —al parecer— charolistas, lo que no impidió que en la Nueva España se hicieran lacas de técnica europea. El gremio capitalino de carroceros, desprendido del de carpinteros, se había organizado en 1706. De momento se ignora qué técnicas emplearon en las lacas, pues sus Ordenanzas no mencionan este tipo de trabajo.¹⁸⁴

178. AGN, *Vínculos y Mayorazgos*, “Autos y almonedas de los bienes de don Pedro de Barrio del Orden de Santiago (1737)”, vol. II, exp. 4, f. 29.

179. AGN, *Vínculos y Mayorazgos*, “Autos y almonedas de los bienes de don Pedro de Barrio del Orden de Santiago (1737)”, vol. II, exp. 4, f. 37v (las cursivas son mías).

180. Curiel, “Cuatro inventarios”, 253.

181. Curiel, “Introducción”, 28.

182. Agradezco los comentarios de Monika Kopplin, quien me indica que, por su delicadeza, las lacas asiáticas no habrían podido usarse para hacer coches, de modo que todos los coches de laca son europeos.

183. Según Ordóñez Goded, “Del contenido de las fuentes consultadas, es posible establecer que, aunque en el pasado existían en España artífices dedicados exclusivamente a las tareas de lacado, este arte no siempre constituía una profesión en sí misma, sino que los especialistas [...] se ganaban el sustento con otros oficios artesanales como el dorado, la pintura ornamental, el barnizado [...] De ahí la multiplicidad de nombres que recibían en función de los diferentes ámbitos de producción, zonas geográficas, periodo histórico, etc.”, “De lacas y charoles”, 668. Véase también 79-80, n. 326.

184. Ordóñez Goded considera que el lacado en los carruajes españoles pudo haber iniciado a mediados del siglo XVIII, coincidiendo con el auge por la laca en toda Europa, aunque también cabe la posibilidad de que los métodos empleados hayan tenido más similitudes con la pintura sobre

Álvaro Recio Mir ha advertido que los carroceros se concentraron en la ornamentación, esencial para la valoración económica de sus obras.¹⁸⁵ Quizá en la Nueva España las lacas de técnica europea se asociaron a aquéllos porque su trabajo se concentró en los detalles que exhibían lujo, no en la carpintería. La incursión de los carroceros en los objetos de laca demuestra que su trabajo fue flexible y que ampliaron su mercado al cubrir necesidades que rebasaban la realización y el decorado de los coches.

Por otro lado, en la propia metrópoli se relacionó el trabajo de los carroceros y los charolistas. En 1772, Carlos III reconoció a los carroceros extranjeros la facultad de ejercer su oficio. En la Real Cédula respectiva se citó el caso de Simón Garrou, “de nación francés, vecino de Madrid, *maestro charolista y de hacer coches*, aprobado por la corte de París”.¹⁸⁶ Es decir, al margen de lo estipulado en las Ordenanzas, a ambos lados del Atlántico los carroceros incurrieron en el trabajo de maque.¹⁸⁷ Documentalmente se sabe que en España hubo numerosos coches de laca, de precios altos.¹⁸⁸ Cabe suponer que las técnicas de Cuerdo fueron cercanas a las europeas.¹⁸⁹

Aunque el documento de Barrio no menciona si el escaparate era achinado, la referencia al maque encarnado y de oro así lo sugiere. Durante el embargo de los bienes, uno de los testigos señala que “la loza de China que encerraba

tabla, con el añadido de sucesivas capas de barniz que con auténticas operaciones de lacado. “De lacas y charoles”, 434.

185. Álvaro Recio Mir, “Evolución de la carrocería novohispana en el siglo XVIII: segundas ordenanzas del gremio de la Ciudad de México”, *Historias*, núm. 81 (2012): 26-27.

186. Recio Mir, “Evolución”, 23 (las cursivas son mías). Asimismo, el madrileño *Diario Noticioso* anunció en 1758 “acaba de llegar a esta Corte un hombre hábil en componer Charoles y Barnices, con el mismo gusto, y primor, que lo hacen en Francia, y en Inglaterra. Este sujeto, dice saber hacer tambien Coches, Berlínas, y Sillas de manos al gusto extranjero”, *Diario Noticioso*, 9 de febrero de 1758, citado en Ordóñez Goded, “De lacas y charoles”, 385.

187. En 1863, Antonio García Pérez señaló, en relación con las lacas de Uruapan, que “El barniz con que cubren la pintura, dorado ó incrustado de esas piezas, es como el mejor que se dá á los carruajes de lujo”. “Descripción”, 475.

188. Por ejemplo, el *Diario de Madrid* del 27 de diciembre de 1810 menciona entre los coches depositados en las cocheras del Nuncio: “Un forlon de gala, caxa charol, dorado, juego verde y dorado, forrado en terciopelo verde y blanco [...]”; “una berlina de gala, guarnecida de pedrería, con tableros de cobre, charol imitado a venturina verde, carro id. fileteado dorado [...]”; “un forlón correspondiente a la berlina anterior, charol dorado, y en todo igual a ella en 42 mil reales” y en el alfar calle de san Carlos: “una carroza con tableros de cobre, charol dorado imitado aventurina”, núm. 561, 799 y 800.

189. Las técnicas se describen en Forray-Carlier y Kopplin, *Les Secrets de la laque française*, 120-121 y 175.

dicho escaparate, la hubo el difunto de regalo, que en varias veces le enviaron sus amigos de Philipinas”.¹⁹⁰ Lejos de ser aleatoria, la exhibición conjunta de la laca achinada y la porcelana china sugiere que Barrio relacionó los objetos con ciertas concepciones sobre sus ámbitos de origen.¹⁹¹ Es decir, en la Nueva España, como en Europa, algunos individuos afianzaron su prestigio personal a partir de la familiarización con Asia, manifestada en la exhibición de gabinetes compuestos, indistintamente, de obras chinas y achinadas.

Es decir, las lacas de los carroceros se consideraron parte de la misma problemática que las asiáticas y las novohispanas de técnica prehispánica. El escaparate debió haber sido notable, pues se había hecho sobre pedido, se reservó al estrado y tuvo vidrios de cristal. Acaso el precio de 170 pesos se haya debido, en parte, a dichos vidrios.¹⁹² De cualquier modo, no hay duda sobre la calidad de la obra, elaborada por encargo a un precio más alto que otros escaparates de la época.¹⁹³

El prestigio de las lacas de los carroceros novohispanos debe de haber derivado de su calidad. Aunque es difícil acercarse a la técnica de este escaparate a las obras conservadas, acaso se trate del mismo trabajo que el de un pequeño retablo en forma de baldaquino (fig. 13) que contiene una *Virgen de Guadalupe* atribuida a José de Páez y datada a mediados del siglo XVIII.¹⁹⁴ La pieza se halla en la iglesia de Santa Catalina en Tacoronte, Tenerife; su fondo rojo está poblado por figuras doradas. Jesús Casas Otero ha comentado:

190. AGN, *Vínculos y Mayorazgos*, “Autos y almonedas de los bienes de don Pedro de Barrio del Orden de Santiago (1737)”, vol. II, exp. 4, f. 17v. Respecto a la mención a los amigos de Filipinas, tiene interés la observación de Baena de que “el gusto por los productos orientales [...] fue si cabe más acentuado entre aquellos que tenían o habían tenido algún tipo de relación con el comercio del Pacífico, sirviendo en un principio como introductores y difusores”. Baena Zapatero, “El movimiento de biombos”, 75.

191. Keating y Markey, “Indian’ Objects”, 10.

192. En el inventario de bienes de la marquesa de San Jorge se registra un escaparate y mesa sobrepuesto de ébano y marfil, con vidrieras por delante y a los lados. El escaparate y la mesa se tasaron en 80 pesos, mientras que los vidrios se valoraron en 200 pesos. Curiel, “El efímero caudal”, 81 y 83.

193. Por ejemplo, “Yt. un escaparate encarnado con llaves, y en él tres platones grandes, diez y ocho medianos, seis pozuelos, ocho tazas calderas, cinco tazas po [...] ras tres platones chicos, diez y ocho figuras quince tacitas chiquitas todo de loza fina de China: una taza grande con su tapa de cristal: diez y nueve vidrios de Venecia, cuatro vidrios más medianos y otro guarnecido de plata, un coquito guarnecido de lo mismo todo en ochenta y cinco pesos”, Archivo General de Notarías de Puebla, Notaría I, caja 14, 1724-1730, Gregorio de Mendizabal, ff. 518v-519.

194. Jesús Casas Otero, *Estudio histórico-artístico de Tacoronte* (Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1987), 78. Agradezco a Antonio Marrero su amable ayuda para la documentación y el registro fotográfico de esta obra.

13. Baldaquino de laca que contiene una imagen de la *Virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones y una escena de la huida a Egipto*. Pintura de José de Páez (atribución), Nueva España, ca. 1750, 84 x 62 cm. Iglesia de Santa Catalina de Alejandría, Tacoronte, Tenerife. Foto: cortesía de Antonio Marrero.



Junto a los tallos movidos del barroco mejicano [*sic*], destaca la menuda decoración de pájaros y flores, de notable influencia chinesca [...] De la parte baja, pende una placa recortada y rellena con estos elementos chinescos formando un paisaje de pájaros, árboles y flores, a los que se añade un puente y un molino de cuatro aspas.¹⁹⁵

Esta obra se distingue por su cuidadosa factura, cercana a los modelos ingleses; por ejemplo, un marco de *japanning* negro de colección particular, datado hacia 1690-1710, que incluye secciones de un biombo de laca china.¹⁹⁶ Dichos marcos no fueron muy comunes en Inglaterra¹⁹⁷ y quizá tampoco en la Nueva España.

195. Casas Otero, *Estudio histórico-artístico*, 78.

196. www.coulborn.com/furniture-categories/mirrors/black-japanned-gilt-decorated-and-carved-giltwood-cushion-mirror/, consultado el 15 de octubre de 2015.

197. El *Dictionary of English Furniture* ilustra una obra hecha para el primer duque de Montagu y la otra para Ham House. Thomas Coulborn & Sons Ltd Fine Antique Furniture and Works of Art, consultado el 23 de marzo de 2016, en www.coulborn.com/furniture-categories/mirrors/black-japanned-gilt-decorated-and-carved-giltwood-cushion-mirror/. Es lógico suponer que entre las piezas

El hecho de que el novohispano también tenga uno, afianza la idea del importante papel que las lacas europeas desempeñaron en la domesticación de Asia.¹⁹⁸

Al margen de la técnica, el escaparate de Barrio confirma el alcance de las lacas inglesas en la Nueva España, pues ese tipo de muebles en laca rojo bermellón y decorados con *chinoiserie* dorada son un prototipo inglés. Esbeltos, con puertas dobles —generalmente de cristal— y a menudo rematados por arcos pareados, combinaban un escritorio en la parte superior y una cómoda con varios cajones en la inferior. Su exportación a España, Portugal, Italia y Alemania dio lugar a variantes regionales.¹⁹⁹ En la Nueva España, su éxito podría relacionarse con la circulación de los modelos de Giles Grendey, a quien se atribuyen sendos escaparates de laca roja, uno de los cuales al parecer viene del lote del duque del Infantado (fig. 14).²⁰⁰

Ambas obras son de *japanning* rojo, con figuras doradas y una decoración de *chinoiserie*; las puertas muestran en el interior a un hombre y una mujer. En el caso de la obra que se cree perteneció al duque del Infantado, la mujer se encuentra a la izquierda y el hombre a la derecha, igual que ocurre en un escritorio novohispano de colección particular que combina un trabajo de taracea en el exterior y un interior de color azarcón (fig. 15).²⁰¹ Su técnica no se ha analizado; sin embargo, dado su parecido con el trabajo de Grendey en cuanto a tipo de mueble, figuras y paleta, es posible que se haya hecho con técnicas de laca.²⁰²

de *japanning* rojo que circularon en Hispanoamérica hubo marcos. Ordóñez Goded registra una pareja de marcos de espejo de laca roja con chinerías doradas y plateadas en la iglesia de Santa María de Pozaldez, Valladolid. De acuerdo con la autora, se trata de obras inglesas de la primera mitad del siglo XVIII. Se cree que las obras llegaron a esa colección en el siglo XVIII, “De lacas y charoles”, 527.

198. Téngase en cuenta que una parte significativa de las producciones inglesas se destinó al mercado internacional y se adaptó a sus gustos. Al respecto, el galerista Alan Rubin me ha señalado que dicho copete era habitual en los marcos napolitanos, de modo que su presencia en la Nueva España también pudo producirse por esta vía. Agradezco a Alan Rubin sus comentarios sobre este tema.

199. Kopplin, *European Lacquer*, 68.

200. La pieza pertenece al Art Institute of Chicago, cuya página *web* atribuye la autoría a Grendey. Consultado el 22 de octubre de 2016, en www.artic.edu/aic/collections/artwork/197714. La segunda obra pertenece al Metropolitan Art Museum de Nueva York.

201. No es seguro que éste sea el color original, pues la obra corresponde a la misma producción que sendos escritorios cuya forma y fondo rojo recuerdan el *japanning* inglés. Curiel, “Mobiliario. En torno a nobles maderas, dorados hierros, lúcidas geometrías y finas intarsias”, en *La colección de muebles del Museo José Luis Bello y González de Puebla* (Puebla: Secretaría de Cultura, 2010), 86-89.

202. Curiel, “Mobiliario”, 86-89.



14. Giles Grendey (atribución), escaparate de *japanning* rojo bermellón y decorados con *chinoiserie* dorada, ca. 1730, 105 x 206 x 56 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

El parecido entre las obras de Grendey y el escritorio novohispano es limitado, pues este último tiene un perfil distinto y los cajones muestran un diseño de flores ajenas a los modelos ingleses. Aún así, este escritorio sugiere que los diseños de Grendey llegaron a la Nueva España por medio de imitaciones y fueron lo bastante exitosos como para que, a través de varias técnicas, los lacadores los hayan tomado como modelo para satisfacer las solicitudes de los comitentes. Así pues, incluso si técnicamente la obra de Barrio corresponde a una producción distinta a la del escritorio comentado, ambos corresponden al deseo de los comitentes de mostrar su familiarización con las lacas chinas a partir de los modelos achinados de origen inglés.

La pintura y el maque fingido. Los biombos de maque achinado

Las lacas asiáticas fueron la fuente de inspiración de algunas pinturas y muebles cuyo uso de las técnicas de laca es incierto, pero que sin duda reprodujeron sus

efectos y soluciones (figs. 10 y 16). En esta investigación se localizaron seis menciones documentales a obras de “maque fingido” o contrahecho, de las cuales tres son rodastrados. Particular interés tiene el de precio más alto: “Un rodaestrado achinado y maqueado fingido de veinte y cuatro tablas de a vara”, tasado en 80 pesos (1732).²⁰³ Se ignora si el “maque fingido” remite a alguna técnica particular,²⁰⁴ o si corresponde a la misma producción que los biombos que, según los documentos, combinaron el trabajo de maque y el de pintura. Por ejemplo, “Otro rodastrado de pintura y cotense maqueado con veinte tablas en 25 pesos” (1727)²⁰⁵ y “Otro [biombo] sobre cotense, de dos haces, por un lado maqueado, y por el otro pintura, con diez tablas, se avaluó en cincuenta pesos” (1737).²⁰⁶

Estas últimas bien podrían haber combinado la laca y la pintura, como señalan sus descripciones.²⁰⁷ Ahora bien, acaso todo el trabajo haya sido pictórico y la mención al maque no obedezca a cuestiones técnicas, sino al parecido formal con las lacas asiáticas.²⁰⁸ Al respecto, destaca una referencia de Manuel Romero de Terreros a:

un biombo pintado al óleo sobre tela [que] imitaba por un lado una mampara de laca de Coromandel, con tal maestría ejecutada, que solamente de cerca y al tacto se

203. AGN, Notaría 133, Juan José Cruz y Aguilar, 1731-1736, “Carta de dote de Juan Xavier Joachin Altamirano Legaspi, Albornos, Velasco, Ybarra, Ortiz, Oraci, Urrutia, de Vergara, Conde de Santiago Calimaia, Marqués de las Salinas y del Río, y Adelantado de las Islas Filipinas (1732)”, vol. 837, f. 153v.

204. En su estudio sobre las lacas novohispanas, Castelló Yturbide expresa grandes dudas sobre este tipo de trabajo: “Quizá cuando los muebles no se maqueaban en Uruapan, se pintaban en Pátzcuaro, con esta técnica, empleando bermellón importado de China. Hay piezas de *maque fingido* tan profusamente decoradas con oro que obviamente, tuvieron que haberse hecho en Michoacán. Otra posibilidad es que el maque fingido haya sido especialidad de la Ciudad de México, pues a Puebla acudían artesanos de Olinalá expresamente a completar los trabajos de carpintería, sobre todo escribanías de marquetería que decoraban con sus maques de fondo azarcón, con técnica de rayado o dorado, en las que nunca aparecen figuras chinescas.” *El arte del maque*, 11.

205. AGN, Notaría 70, “Carta de dote Juan Baptista Claros (1727)”, vol. 485, f. 171v.

206. AGN, *Vínculos y Mayorazgos*, “Embargo de los bienes de la testamentaria de don Pedro de Barrio Caballero del Orden de Santiago (1737)”, vol. 11, exp. 3, f. 40v.

207. Dicha combinación tuvo lugar en Europa. Arthur De Sandão, *O móvel pintado em Portugal* (Barcelona: Livraria Civilização, 1999), 57-58, y Teresa Freitas Morna, “O interesse pelos acharoados na Europa. O impacto da técnica da laca”, en *O mundo da laca* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001), 205-206.

208. Respecto a los biombos, Ballesteros Flores comenta que “además de la técnica que sigue de cerca la del maque asiático, hubo otras como el maque fingido, en el cual se emplearon materiales occidentales como la pintura al óleo o los charoles y maques occidentales.” Ballesteros Flores, “El menaje asiático”, 93-94.



15. Escritorio de taracea, pintado al remedo de maque en el interior. Nueva España, siglo XVIII, 172 × 76 × 43 cm. Colección particular, México. Imagen tomada de *El mueble mexicano* (vid *infra* n. 215), fig. 17.

comprobaba que no estaba hecha de madera laqueada sino de pintura sobre lienzo. En el centro de una multitud de característicos motivos decorativos chinos se destacaba un gran medallón, poblado [...] de figuras europeas [...] pero interpretadas con criterio oriental [...] que el biombo fué confeccionado en la Nueva España lo comprueba plenamente su anverso, en el cual se representó una escena netamente mexicana. Es por lo tanto evidente que el anónimo pintor tuvo a la vista un legítimo biombo chino que copió por un lado, mientras que el otro lo ejecutó a mano libre.²⁰⁹

Según el autor, la obra tenía diez hojas y su poseedor “conservó como biombo propiamente dicho la cara que imitaba la laca de Coromandel [e] hizo restaurar la parte opuesta en forma de cuadro; pero debido a su tamaño, tuvo que dividirse la pintura en tres secciones, con cuatro hojas para la central y

209. Manuel Romero de Terreros, “El palacio de Chapultepec en 1700”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* IV, núm. 13 (1945): 55-56.



16. Biombo achinado de doce hojas y dos haces. Nueva España, segunda mitad del siglo XVIII, 227 × 540 cm. Imagen cortesía del Museo Franz Mayer, México. Foto: Sonia I. Ocaña Ruiz.

tres para cada una de las laterales”.²¹⁰ La pieza sólo se reprodujo por el anverso tanto en la obra de Romero de Terreros como en el libro *Biombos mexicanos*.²¹¹

Quizá el haz que imitaba la laca china haya tenido cierto parecido con el anverso de un biombo anónimo de doce hojas del Museo Franz Mayer (fig. 16), en cuyos extremos Gustavo Curiel ha observado enormes motivos florales de inspiración china, donde aparecen loros americanos. La escena transcurre en un sitio cercado que contiene pabellones de audaz arquitectura, un lago, ríos y montañas, así como personajes de alto rango que transitan bajo parasoles cargados por sirvientes, o van a caballo; además de músicos, grupos de cazadores, parejas y personajes que juegan, cuidan animales, pasean por el jardín o cargan viandas. La abundante fauna incluye una variedad de aves, mariposas, una tortuga asociada a una serpiente, un cangrejo, un tigre, liebres, un cebú, perros y ciervos.²¹²

Pese al parecido con los biombos de laca chinos y achinados (figs. 2, 9, 11a y 11b), los modelos pueden haber venido de distintas fuentes, pues hay similitudes con las figuras de ciertas porcelanas japonesas y tratados europeos (fig. 17). Llama la atención el fondo azarcón, que quizá haya sido originalmente

210. Romero de Terreros, “El palacio de Chapultepec”, 56.

211. Castelló Yturbide y Martínez del Río de Redo, *Biombos mexicanos*, 94-96.

212. Curiel, “Al remedo de la China”, 314-316.

17. John Stalker y George Parker,
*A Treatise on Japanning and
 Varnishing* (Londres, 1688; reimpresso
 Londres, 1960, 1971). Imagen tomada
 de Kopplin, *European Lacquer*
 (vid supra n. 100), 330.



rojo, como los biombos antes discutidos.²¹³ La inclusión de figuras como los pericos sugiere que el comitente no exigió un repertorio exclusivamente achinado; pese a la voluntad de aproximarse a las soluciones asiáticas, “La arquitectura lejos está de parecerse a la china; los esquematismos, las estilizaciones y los estereotipos se hacen evidentes en pabellones y pagodas que tratan de semejarse a las asiáticas. Hay, pues, en estas construcciones, soluciones formales del

213. El color recuerda al de algunos maques de Olinalá. Sin embargo, en mi opinión se trata de una obra hecha en un taller de pintura. Un estudio técnico ayudaría a determinar en qué clase de taller se hizo la obra y su color original. Los cambios de color fueron frecuentes en las lacas europeas; véase Ordóñez Goded, “De lacas y charoles”, 97-98.

barroco novohispano.”²¹⁴ Se conocen otros ejemplares parecidos al que nos ocupa; al margen del maque, las numerosas referencias documentales a biombos achinados podrían referirse a este tipo de obras.²¹⁵ Es decir, el conocimiento fragmentario de las lacas asiáticas y las europeas achinadas dio pie a que los novohispanos concibieran distintas maneras de domesticarlas, por medio de una variedad de técnicas que no conocemos del todo.

Conclusiones

Aunque las respuestas sobre el consumo novohispano de maque chino y achinado aún son parciales y requieren estudios técnicos, ya empieza a vislumbrarse la amplia gama de posibilidades abiertas en relación con estos procesos. En el siglo XVIII, además de las lacas hechas por los carroceros, es posible que se hayan usado otras técnicas europeas, incluyendo aquéllas derivadas de las recetas para aficionados divulgadas por medio de manuales. Cabe esperar que futuros estudios sobre las lacas de técnica europea en la Nueva España contribuyan a la discusión sobre las lacas españolas, cuyo impacto en el ámbito local aún se desconoce.

El hecho de que las obras y técnicas europeas de laca hayan circulado y contribuido a moldear los gustos novohispanos de ninguna manera resta originalidad a estos últimos. Al respecto, destacan los biombos, que en Europa a menudo fueron desmontados, mientras que en la Nueva España se prefirió exhibirlos completos; su uso para aislar la cama es uno de los mejores ejemplos de que los novohispanos nunca se limitaron a copiar las modas europeas, e insistieron en domesticar los objetos chinos y achinados de modos propios.

Por otro lado, futuras investigaciones deberán profundizar en el análisis iconográfico de las lacas achinadas de Pátzcuaro, que podrían exhibir notable cercanía con los diseños europeos. Es probable que muchos consumidores novohispanos no distinguieran del todo la procedencia de las lacas achinadas; puesto que el gusto por las distintas producciones tenía un sustrato común, es lógico suponer que las lacas achinadas europeas no sólo se usaron como fuente de inspiración en los muebles de formas o técnicas informadas en ellas, sino también en las lacas de origen prehispánico.

214. Curiel, “Una caja de maque de Michoacán”, 316.

215. Las obras se reproducen en *Artes de México. El mueble mexicano*, fig. 39, y en el catálogo *El mueble mexicano. Historia, evolución e influencias* (México: Fomento Cultural Banamex, 1985), fig. 164, respectivamente.

El estudio de las lacas chinas y achinadas presenta un problema interesante: en España parecen conservarse más lacas asiáticas que europeas, mientras que en México se conservan pocas lacas asiáticas, pero su importancia se advierte en los documentos y en las numerosas obras informadas en las lacas chinas y japonesas. Esto prueba que el gusto por dichas obras se convirtió en un ingrediente más de las preferencias locales. Más que ofrecer respuestas definitivas, aquí se ha demostrado la necesidad de seguir estudiando el tema para conocer mejor el impacto de las lacas asiáticas en la Nueva España.

El significado de las lacas “chinas” para el público virreinal²¹⁶ comprende un complejo entramado de identidades en tránsito el cual sin duda motivó el interés que estas obras generaron en sus consumidores. En el siglo XVIII, los gustos artísticos se fincaron, en parte, en la posesión de dichas obras. Aunque los documentos novohispanos sugieren que a menudo se ignoraron los orígenes precisos y no se entendió la iconografía de las obras asiáticas, esta falta de conocimiento no impidió que se hicieran múltiples apropiaciones, pues los procesos de domesticación son independientes de la información sobre los objetos.

El consumo de lacas “chinas” en los ámbitos domésticos dio lugar a cierta familiarización que alimentó la construcción de distintas miradas hacia el otro y a sí mismo, pues al parecer la admiración por las obras asiáticas implicó el deseo de “mejorarlas”. Recuérdese la conocida cita del padre Ajofrín, quien a su paso por Pátzcuaro (1763) advirtió: “Hoy florece un célebre pintor, indio noble, llamado don José Manuel de la Cerda, *que ha perfeccionado mucho esta facultad, de suerte que excede en primor y lustre a los maques de China.*”²¹⁷ La afirmación de la superioridad del trabajo de De la Cerda respecto a los maques chinos podría ser, más que una apreciación particular de Ajofrín, un indicio de que el éxito de los lacadores novohispanos se basó en su capacidad de satisfacer los gustos de un mercado proclive a dichas comparaciones. Este fenómeno es común a otras producciones²¹⁸ y debe tenerse en cuenta al estudiar las implicaciones de la relación artística con Asia, que estuvo en constante redefinición. ❀

216. Keating y Markey, “‘Indian’ Objects”, 15.

217. Ajofrín, *Diario del viaje*, 160 (las cursivas son mías).

218. En 1760, en un pleito entre loceros de Puebla y Atlixco, uno de ellos se proclama “inventor de la loza que imita a la de China, y la fabrica perfecta; que ninguno de los más instruidos podrá distinguir la suya de la de China y la del Japón”. Enrique Cervantes, *Loza blanca y azulejo de Puebla*, t. I (México: edición del autor, 1939), 42.

Imaginería, ritualidad y poder en la plástica teotihuacana: una nueva aproximación a los conjuntos icónicos

Imagery, Rituality and Power in Teotihuacan Art: a New Approach to Iconic Clusters

Artículo recibido el 8 de enero de 2016; devuelto para revisión el 20 de julio de 2016; aceptado el 9 de diciembre de 2016, <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2017.111.2605>

Tatiana Valdez Bubnova El Colegio Mexiquense, México. profesorambrosius@yahoo.com

Líneas de investigación Cultura teotihuacana, cultura náhuatl, textos de origen mesoamericano, semiótica visual.

Lines of research Teotihuacan culture, Nahuatl culture, Mesoamerican origin texts, visual semiotics.

Publicaciones más relevantes “Hacia una revisión de los posibles antecedentes teotihuacanos del estilo Mixteca-Puebla: aspectos temáticos”, en Juan José Batalla Rosado y Miguel Ángel Ruz Barrio, coords., *Los códigos mesoamericanos: registros de religión, política y sociedad* (México: El Colegio Mexiquense, 2016), 19-43; “La interpretación del objeto dinámico y el objeto inmediato en algunas clases de imágenes de la plástica teotihuacana”, *Estudios Mesoamericanos*, vol. 10 (2011): 25-38; “La Venta y la traza ideal de la ciudad temprana como paradigma del urbanismo teotihuacano”, *Memorias del 53 Congreso Internacional de Americanistas*, CD, vol. 1 (2010); “El valor en la imagen gráfica teotihuacana. Reflexiones desde La Ventilla”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXX, núm. 92 (2008): 5-47.

Resumen Recientes descubrimientos arqueológicos en Teotihuacan permiten contrastar el potencial explicativo de las clasificaciones de la plástica disponibles con la evidencia reciente, y trascender la descripción formal, con interpretaciones del contenido sustentadas en estudios internos. Al incorporar descubrimientos recientes se presenta una clasificación temática de las imágenes visuales teotihuacanas y sus correlatos formales, en la cual se integran nuevos hallazgos. Las muestras se consideran como parte de un discurso religioso-ritual y cívico. Se argumenta que se trata de la expresión de una narrativa que se desarrolla en torno a tres ejes básicos: el culto, el mito y la identidad social. Cuando es posible, se señalan relaciones funcio-

nales entre la imagería y el urbanismo y se incluyen aspectos contextuales y temporales.

Palabras clave Teotihuacan; imagen; rito; mito; identidad; urbanismo.

Abstract Recent archaeological findings in Teotihuacan serve to contrast the available explanatory potential of imagery classifications with new evidence in order to transcend formal descriptions and propose interpretations sustained by internal studies. Incorporating recent discoveries, this paper presents a classification of visual images at Teotihuacan according to their themes and formal correlates. The samples are understood as components of religious-ritual and civic discourse. It argues that it is the expression of a narrative developed around three basic axes: the cult, the myth and social identity. Where possible, functional relationships between imagery and urbanism are identified and contextual and temporal aspects are included.

Keywords Teotihuacan; image; rite; myth; identity; urbanism.

TATIANA VALDEZ BUBNOVA

EL COLEGIO MEXIQUENSE

MÉXICO

Imaginería, ritualidad y poder en la plástica teotihuacana: una nueva aproximación a los conjuntos icónicos

En un trabajo anterior expuse una clasificación de la plástica teotihuacana, con base en la organización de su aspecto referencial;¹ el propósito fue distinguir los posibles grafemas, símbolos especializados en una expresión escrita. El presente estudio en cambio está dedicado a la clasificación temática² de muestras en las cuales la interacción entre figuras se basa en un iconismo culturalmente determinado. Se trata de composiciones hechas con el propósito de significar, y por esta razón las defino como *imágenes visuales*, según un concepto desarrollado por el Grupo μ ,³ que permite situar el tema⁴ como un constituyente de la retórica de la imagen.

1. Tatiana Valdez Bubnova, "El valor en la imagen gráfica teotihuacana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXX, núm. 92 (2008): 5-47.

2. Se considerará que el tema de las imágenes del corpus deriva del establecimiento de los estados y acciones de los actantes, en una narrativa expresada por medio de imágenes visuales.

3. En lo sucesivo se parte de una definición según la cual el Grupo μ considera "la imagen visual como un sistema de significación, planteando la hipótesis de que ese sistema posee una organización interna autónoma. El estudio de la imagen consistirá en elaborar un modelo que ilustrará ese sistema de la forma más explícita y general posible", en *Grupos μ . Tratado del signo visual*, trad. Manuel Talens Carmona (Madrid: Cátedra, 2010).

4. Se retoma la definición de tema de una narrativa escrita o expresada por medio de imágenes visuales figurativas de Algirdas Julius Greimas y Joseph Courtés, según la cual se trata de

El estudio se limita a la formulación de categorías temáticas y sus variables, y a la observación de sus correlatos formales y de sus funciones sociales, cuando es posible derivarlas de los estudios arqueológicos pertinentes.⁵ Puesto que la información acerca de las muestras es heterogénea y se privilegia el aspecto temático, la argumentación no se organiza según una jerarquización de los medios y soportes del corpus de imágenes.

A partir de la observación extensiva de las relaciones entre figuras en la plástica y algunos aspectos contextuales,⁶ propondré varias clases compositivas que expresaban una narrativa mítico-ritual⁷ y cívica. Las convenciones formales se presentarán en un primer apartado bajo el título de “Clasificación formal de la imaginería teotihuacana”. El segundo apartado contiene la propuesta modular del estudio y lleva por título “Clasificación temática de la imaginería teotihuacana”.

“la diseminación, a lo largo de los programas y recorridos narrativos, de los valores que ya han sido actualizados (es decir en junción con los sujetos) por la semántica narrativa”, en Algirdas Greimas y Joseph Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Madrid: Gredos, 1982), 404.

5. Entre los contextos se encuentran los soportes materiales de las imágenes, que son elementos arquitectónicos, escultura portátil y objetos de cerámica ritual y utilitaria. Todos se asocian con funciones sociales diversas. Cuando es posible y pertinente, los soportes y los lugares de su hallazgo se definen funcionalmente, lo cual se encuentra en dependencia directa con los objetivos y métodos de los proyectos arqueológicos involucrados con los hallazgos del corpus.

6. Los soportes materiales se produjeron con el fin de integrarse a procesos del contexto sistémico, pero también se sometieron a los procesos de formación de otros contextos arqueológicos. Los últimos en ocasiones se atestiguan en los materiales, pero no en todos los casos se registraron de manera útil para los propósitos de este estudio. Se establecerán correlatos entre la imagen y ambos contextos, sobre todo cuando se trata de inmuebles, cuya función social ha sido argumentada previamente por diversos arqueólogos, siempre que sea posible. Algunas imágenes proceden de contextos arqueológicos que son índices de contextos sistémicos, como las que se hallaron en ofrendas y entierros sellados. Esta definición de los contextos deriva de la obra de Michael Schiffer, “Contexto arqueológico y contexto sistémico”, *Boletín de Antropología Americana*, núm. 22 (1990): 81-93.

7. Se considerará las imágenes de las muestras como “enunciaciones visuales”, que potencialmente corresponderían a discursos narrativos. Me remito a la obra de Alfredo López Austin y a la de Danielle Dehouve como antecedentes de la formulación de la narrativa mítico-ritual en soportes distintos a los orales y escritos, véase Alfredo López Austin, “Ligas entre el mito y el ícono en el pensamiento cosmológico mesoamericano”, *Anales de Antropología*, núm. 43 (2009): 9-50, y Danielle Dehouve, “El lenguaje ritual de los mexicas: hacia un método de análisis”, en Sylvie Peppersraete, ed., *Image and Ritual in the Aztec World. Selected Papers of the “Ritual Americas” Conferences* (Michigan: Archaeopress, 2009), 19-33. Ambas obras se complementan.

Corpus y método

Entre los soportes de la imagería, la pintura mural presenta el registro y la periodización más completos, es por eso que se partirá de su estudio,⁸ con apoyo en muestras de cerámica, aunque su publicación dista de ser sistemática, y de escultura, cuya descripción y estudio integral se encuentran en proceso desde los trabajos pioneros de Arianne Allain.⁹

En el análisis temático, se procura identificar actantes¹⁰ y procesos narrativos, los últimos se concebirán como dos tipos fundamentales de imágenes, las de *estado*, presuponiendo que pudieron expresar conjunción o disyunción,¹¹ y las imágenes de *acción*, que pueden ser descritas a partir de verbos como ejes organizativos. Las funciones¹² de los actantes en la narrativa visual teotihuacana se expresarían como varias modalidades de estados y acciones, que formaron parte de discursos cívicos y mítico-rituales.

El estudio de esta imagería presenta como dificultad la ausencia de textos autóctonos escritos y descifrados que permitan complementar la información

8. Puede datarse con métodos relativos, en ese caso se suelen tomar en cuenta las fases cerámicas correlacionadas con las muestras; o con métodos que proporcionan fechas absolutas. Una datación muy socorrida es la de fases estilísticas teotihuacanas de Sonia Lombardo, aunque actualmente es necesario corregir sus fechas, con base en los recientes estudios que produjeron resultados absolutos, derivados de análisis arqueomagnéticos. Véase Sonia Lombardo, “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, en Beatriz de la Fuente, coord., *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*, t. I, *Catálogo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995), 3-64, y Laura Beramendi-Orosco, Galia González-Hernández, Jaime Urrutia Fucugauchi, Linda R. Manzanilla, Ana M. Soler-Arechalde, Avto Gogichaishvili y Nick Jarboe, “High Resolution Chronology for the Mesoamerican Urban Center of Teotihuacan Derived from Bayesian Statistics of Radiocarbon and Archaeological Data”, *Quaternary Research* 71, núm. 2 (2009): 99-107.

9. Arianne Allain, “La Sculpture dans la civilisation de Teotihuacan”, tesis de doctorado en Arqueología (Université de Paris I-Panthéon Sorbonne, 2004).

10. Siguiendo a Lucien Těsněre, *Éléments de Syntaxe structurale* (París: Éditions Klincksieck, 1959), Greimas y Courtés definen “actante como el que realiza o sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación, refiriendo a seres o cosas que participan en el proceso, en el contexto de una actividad en una narración. En esta perspectiva, el actante designará a un tipo de unidad sintáctica, de carácter propiamente formal, previo a todo vertimiento semántico y/o ideológico”; Greimas y Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado*, 23.

11. Véase “recorrido narrativo” y “programa narrativo” en Greimas y Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado*.

12. Se sugiere consultar la definición de *función* de Greimas y Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado*, 187-189.

derivada de las imágenes visuales. Sin embargo, como cualquier otra, la imaginiería teotihuacana estaría determinada por sus usos sociales, y en este sentido es posible definirla desde un punto de vista operacional. Esto contribuye a la comprensión de sus aspectos referenciales, tomando en cuenta que algunos estudios arqueológicos proporcionan valiosa información acerca de la significación de materiales en contextos específicos. Desde la perspectiva de los contextos sistémicos, la imaginiería teotihuacana expresaría temas en concordancia con soportes y espacios determinados por funciones sociales. Los soportes materiales de la imaginiería que proceden de áreas funcionales establecidas se pueden correlacionar con la identidad de algunos grupos sociales. Los criterios pueden extenderse en ocasiones para la interpretación de imágenes descontextualizadas.

Para los estudios de la significación es relevante concebir la imaginiería como parte de la semiótica de la traza urbana y arquitectónica, en distintos momentos de su desarrollo, pues hace posible una interpretación derivada del estudio de varios sistemas de signos.

Coincido con quienes observan que algunas imágenes visuales teotihuacanas se organizan en programas narrativos.¹³ Desde etapas tempranas hubo programas centralizados y coherentes distribuidos en el ámbito urbano, en algunos tipos de edificios. Los ofrendantes¹⁴ son ejemplo en la plástica bidimensio-

13. Kubler, como antes Seler y Séjourné, coincidió tempranamente en observar que algunos murales teotihuacanos conformarían programas pictóricos integrados por escenas semejantes o distintas entre sí, y distribuidas en varios elementos constructivos de conjuntos arquitectónicos. George Kubler, *The Iconography of the Art of Teotihuacan*, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, 4 (Washington D.C.: Dumbarton Oaks/Trustees for Harvard University Press, 1967), 7-11; Eduard Seler, "The Teotihuacan Culture of the Mexican Highlands", en Eric Thompson, Francis Richardson, eds., Frank E. comparato, ed. gral., *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. III (Culver City: Labyrinthos, 1992 [1915]), 180-267; Laurette Séjourné, *Un palacio en la ciudad de los dioses: Teotihuacan* (México: Fondo de Cultura Económica, 1959). Hay programas narrativos atestiguados en los estratos de algunas ofrendas. Ernesto Rodríguez Sánchez y Jaime Delgado Rubio, "Una ofrenda cerámica al este de la antigua ciudad de Teotihuacan", *Arqueología*, núm. 18 (1997): 17-22.

14. Heininger escribe "[o]frendar se usa como un sinónimo (o una categoría más inclusiva de la cual el sacrificio es una subdivisión) y significa la presentación de un regalo [el término ofrendar viene del latín *offerre*, "ofrendar, regalar"; el verbo produce el sustantivo *oblatio*]", ("Offering is used as a synonym [or as a more inclusive category of which sacrifice is a subdivision] and means the presentation of a gift. [The word offering is from the Latin *offerre*, "to offer, present"; the verb yields the noun *oblatio*.]) en Joseph Heininger, "Sacrifice", en Lindsay Jones, ed., *Encyclopedia of Religion*, segunda edición (Michigan: Thomson-Gale, 2005 [1987]), 7997 (trad. de la autora).

nal y las serpientes y felinos, de la escultura arquitectónica. Hubo coherencia temática entre algunas figurillas,¹⁵ distribuidas en diferentes estratos de ofrendas figurativas y entre los componentes de ajuares funerarios.¹⁶ Al parecer los temas generales pintados en los muros de sectores de algunos edificios persistieron en varios niveles constructivos, pero se solucionaron con distintos recursos de la retórica visual. Pocos programas narrativos se han estudiado en sus aspectos referenciales y resulta de utilidad metodológica considerar como unidades potenciales de sentido las imágenes de los muros de un cuarto, o los que rodean un patio o un pórtico, los que se integran por ajuares funerarios, así como los componentes de ofrendas figurativas.

Se ha argumentado que en Teotihuacan se desarrollaron prácticas religiosas características de distintos grupos sociales, que se verían afectadas por el desarrollo del Estado.¹⁷ Para el modelo de análisis se aprovecha una definición de la “arqueología del culto” como “un sistema de patrones de acciones que responden a creencias religiosas”.¹⁸ Según este punto de vista, el culto y el ritual¹⁹ en la arqueología se manifestarían en instrumentos distintivos, zonas de frontera entre lo natural y sobrenatural, deidades, ofrendas y, en general, en evidencia de actividades sociales participativas. En la arqueología del culto se distinguen parafernalia y edificios con funciones religiosas, marcados con símbolos característicos. Las prácticas de culto dejarían indicadores de actividades realizadas

15. Algunas figurillas de cerámica de distintos contextos presentan atributos socialmente apreciados, como los relacionados con grupos de élite, entre los cuales figuran los rasgos del Dios de las Tormentas y los grandes tocados de plumas. Las figurillas junto con otros objetos como los candeleros y los braseros con el Dios Viejo serían parafernalia ritual de amplia distribución social.

16. Aún resulta necesario definir los rasgos generales de la cerámica figurativa teotihuacana. Las imágenes visuales en soportes cerámicos no han sido estudiadas de manera sistemática, en cada etapa temporal debe integrarse a su interpretación la reflexión acerca de sus ideólogos y manufactureros.

17. Según López Austin, algunos aspectos de la religiosidad teotihuacana estarían a cargo de una *nobleza*, formada a partir del desarrollo de la influencia social de jefes de grupos de linaje quienes, con el tiempo, constituyeron un poder centralizado basado, no en la continuación de líneas de parentesco, sino en la necesidad de administrar a varios grupos pluriétnicos, asentados en un territorio delimitado; Alfredo López Austin, *Teotihuacan* (Madrid: El Equilibrista, 1989), 32.

18. Colin Renfrew, “The Archaeology of Religion”, en Colin Renfrew y Ezra Zubrow, eds., *The Ancient Mind. Elements of Cognitive Archaeology* (Cambridge University Press, 1994), 47-54; y James Birs, *Encyclopedia of Anthropology*, vol. 2 (Londres: Sage Publications Inc., 2006), 623.

19. El culto se entenderá como el homenaje a una deidad, el ritual estaría compuesto por una serie de ritos, actividades recurrentes del culto. Éste y el ritual se dirigen a seres sagrados, sobrenaturales o deidades.

por medio de estructuras y equipos específicos, en lugares sacros, marcados por símbolos. El culto involucraría participantes, entre éstos los oficiantes, también semióticas gestuales y del espacio, y actos de sacrificio y ofrenda.

La hipótesis rectora que se pone a prueba es que en la imaginería que nos ocupa, los sujetos del mito, deidades y otros participantes, en la imagen del culto, se integran con los oficiantes y feligreses, se presentan y actúan de manera diferencial, en espacios distintivos.²⁰ Se considera que esos sujetos y espacios cuentan con atributos y parafernalia característicos, aunque algunas imágenes no hacen referencia explícita a una religión. La hipótesis, sin embargo, sólo se podrá demostrar a cabalidad con mayores hallazgos de la arqueología y estudios integrales.

Décadas de investigaciones señalan que en Teotihuacan una concepción de lo sagrado se manifestó en espacios, formas y en una narrativa, cuyos actantes²¹ participarían en sucesos mitológicos y rituales. La definición del *tiempo sagrado*, según este modelo interpretativo, permite conceptualizar la ritualidad en términos de la “actuación de los mitos”,²² aunque éste no sería su único ámbito de definición, sobre todo cuando el peso de la evidencia recae en aspectos de la vida que concebimos como *cívica*. Como una derivación de la arqueología del culto, las *acciones sacras* se entenderán como referencias a actos de culto y episodios míticos. Los *lugares sacros*, señalados por símbolos característicos, serían los lugares de culto y entornos míticos, como los escenarios de actos fundacionales.

20. Se parte del término latino *sacrum*, en el sentido de que “para los romanos, *sacrum* refería a lo relativo a los dioses, o a su jurisdicción, sin embargo el uso del término *sacrum* no obliga a la mención del nombre de la deidad, pues es claro que se piensa en un ritual de culto y su ubicación especial”. Para el caso teotihuacano, esta definición no implica que lo *sagrado* se circunscriba al culto en el interior de un templo. La cita textual procede de Colpe Carsten, “Sagrado” (1987), en Lindsay Jones, ed., *Encyclopedia of Religion*, 7964. Retomo también algunos rasgos de una definición de *lo sagrado*, que para Winston L. King, quien deriva del trabajo de Mircea Eliade, radicaría en la experiencia del “encuentro con la deidad”, pero también la definición estaría imbricada con la del “espacio sagrado”. Véase Winston L. King, “Religion”, en Jones, *Encyclopedia of Religion*, 7693-7701.

21. Serían entes que podríamos describir como animados o inanimados, entre los últimos habría parafernalia de distintos tipos.

22. En ocasiones, en la plástica local, las referencias rituales no se disocian de las míticas. Véase Tatiana Valdez Bubnova, “Hacia una revisión de los posibles antecedentes teotihuacanos del estilo Mixteca-Puebla: aspectos temáticos”, en Miguel Ángel Ruz, ed., *Los códices mesoamericanos. Registros de religión, política y sociedad* (México: El Colegio Mexiquense, 2016).

Antecedentes

La clasificación temática integral de la imagerie teotihuacana se desarrolló con los conjuntos de figuras elaborados por George Kubler y Hasso von Winning.²³ La clasificación que ahora se presenta parte de premisas distintas,²⁴ pues se fundamenta en la identificación de aspectos religioso-rituales y cívicos, en términos de la cultura material de esa urbe. Las figuras simples, secuencias de motivos, episodios simples y escenas complejas, son expresiones formales que pueden ser complementarias de categorías desarrolladas por Kubler, como las “figuras simples y compuestas”, “frontales y de perfil”, “en alternación y polimorfismo” y “marcos y límites”.²⁵ Una clasificación formal importante y que puede resultar de utilidad para algunos propósitos es la de Arthur Miller, aunque en ella no se establecen distinciones entre los principios que sustentan la combinatoria entre figuras y las listas de motivos.²⁶ Por su parte Von Winning, con base en el panteón mexica, integró varios *complejos temáticos*, agrupándolos como haría Kubler, en torno a una figura o tema principal.²⁷ Con los años,

23. Ya Kubler consideraba que la expresión plástica teotihuacana estaba determinada por el ritual religioso, imbricado con el político. Las figuras frontales serían de culto; en mi opinión, también serían referencias a seres sobrenaturales las figuras constituidas por cabeza y brazos, en ausencia de torso y extremidades inferiores. Las categorías temáticas que propuso Kubler son mayormente observaciones en torno a figuras: humanas, animales, otras que denomina signos y compuestos, y las que agrupa en torno al dios de la lluvia, la mariposa, el búho, el objeto de culto rodeado por participantes en la adoración y un signo llamado “cuatro elementos”. Kubler, *The Iconography of the Art of Teotihuacan*; Hasso von Winning, *La iconografía de Teotihuacan. Los dioses y los signos*, 2 t. (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987).

24. No se funda en listas de figuras, no es un compendio de interpretaciones particulares y no deriva de la imagerie del Posclásico Tardío. Varios autores desarrollaron un principio según el cual las deidades nahuas constituyen paradigmas que permiten argumentar una cohesión entre figuras y conjuntos de éstas en la plástica teotihuacana. Entre ellos están Selser y Caso, quienes no reconstruyeron los rasgos de un panteón teotihuacano, probablemente debido al estado de la investigación arqueológica de su tiempo, pero también al procedimiento de estudio, pues un punto de vista interno es imprescindible para su interpretación. Sus trabajos pioneros, sin embargo, prefigurarían las clasificaciones de la imagerie teotihuacana en forma de conjuntos temáticos que desarrollaron más tarde, y desde distintas perspectivas metodológicas, Kubler y Von Winning.

25. Los temas de la imagerie para ese autor fueron la plegaria, la danza, el viaje y el sacrificio. Kubler, *The Iconography of the Art of Teotihuacan*, 7-10.

26. Arthur Miller, *The Mural Painting of Teotihuacan* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks/ Trustees for Harvard University, 1973).

27. Éstos son Dios de la Lluvia (Tlaloc A), Guerra-sacrificio (Búho), Jaguar, Serpiente emplumada, Gran Diosa, Fuego-mariposa. Como en el modelo elaborado por Kubler, los *complejos*

el desarrollo de los estudios arqueológicos en Teotihuacan fomentó la elaboración de modelos de la vida doméstica e institucional, los cuales, aunados a los estudios de la imaginería, posibilitaron reconstrucciones de la religión local.²⁸ Una clasificación de la imaginería de Teotihuacan que derive del material arqueológico de la urbe, generaría conjuntos temáticos distintos de los propuestos por Von Winning.

A continuación se describen cuatro esquemas compositivos por medio de los cuales se transmitieron los temas de la imaginería teotihuacana; éstos son las figuras simples, las secuencias de figuras, los episodios simples y las escenas complejas.

Clasificación formal de la imaginería teotihuacana

Figuras simples: Actantes que presuntamente no interactúan con otros en una misma unidad compositiva;²⁹ que presentan atributos culturalmente

temáticos de la imaginería teotihuacana de Von Winning están agrupados en torno a algunas figuras. La clasificación que inspiró su modelo divide las deidades mexicas y sus esferas de acción en tres conjuntos que pueden agruparse de acuerdo con varios cultos: deidades creadoras, deidades relacionadas con la fertilidad (agricultura, lluvia, agua) y deidades relacionadas con la guerra, el sacrificio y el mantenimiento del Sol y la Tierra. Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan*, 37.

28. Por ejemplo, Manzanilla desarrolla la propuesta de López Austin para presentar una jerarquía de los dioses teotihuacanos. Alfredo López Austin, *Teotihuacan* (Madrid: El Equilibrista, 1989). Según Manzanilla: “[l]os dioses de linaje fueron dioses patronos de líneas de descendencia, y sobre ellos yacían las deidades de los barrios y de los oficios, dioses de los grupos sacerdotales más importantes, y deidades estatales como Tlaloc”; Linda R. Manzanilla, “Agrupamientos sociales y gobierno en Teotihuacan, centro de México”, en Andrés Ciudad Ruiz, María Josefa Iglesias, María del Carmen Martínez, eds., *Reconstruyendo la ciudad maya. El urbanismo en las sociedades antiguas*, Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Mesoamericanos, 6 (Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 2001), 461-482. Los testimonios de la religiosidad teotihuacana en la escala estatal estarían presentes en los templos y grandes plazas del área central de la urbe. En la pintura mural se registrarían imágenes de *sacerdotes y oficiales*, mientras que en soportes como esculturas y almenas se plasmarían las figuras de las *deidades estatales*, véase Luis Barba, Agustín Ortiz y Linda R. Manzanilla, “Commoner Ritual at Teotihuacan, Central Mexico. Methodological Considerations”, en Nancy Gonlin y Jon C. Lohse, eds., *Commoner Ritual and Ideology in Ancient Mesoamerica* (Boulder: University Press of Colorado, 2007), 56.

29. A esta categoría se debe incorporar la información derivada de los contextos arqueológicos, cuando éstos señalen como pertinente interpretar figuras, sin relación con otros elementos que determinen su significación.

establecidos para las imágenes de parafernalia ritual, como atados en llamas; figuras de culto, como el Dios del Fuego; grupos sociales, como vestimentas asociadas con cargos, oficios, grupos de género y de edad.

Estas figuras podrían referir a sucesos que no se presentan en la composición plástica, y estarían dirigidas a un espectador instruido en una liturgia o en un programa narrativo del cual participarían las imágenes.³⁰

Las figuras simples pueden referir a estados y acciones, se presentarían en la escultura de bulto,³¹ en las llamadas vasijas Tlaloc³² y en otros recipientes, en algunos incensarios tipo teatro³³ y aparentemente en algunas figurillas del ritual doméstico,³⁴ cuando no participan en ofrendas figurativas compuestas. Serían los braseros con la efigie del Dios Viejo, hallados en edificios definidos

30. Se trataría de una referencia exofórica, que es el proceso por medio del cual una expresión lingüística refiere a una realidad extralingüística, cuando lo que evoca la expresión no figura dentro del texto, sino en la realidad circundante.

31. Las figuras simples figuran seres antropomorfos, zoomorfos y elementos cuyo referente no se ha establecido. Antropomorfo, en el caso que nos ocupa, refiere a componentes de la figura humana según los cánones teotihuacanos, y a figuras con rasgos humanos. Las figuras zoomorfas responden al canon teotihuacano de referencia a animales, que puede manifestarse incluso en posturas y actitudes. Algunas figuras teotihuacanas presentan combinaciones de rasgos que identificamos con seres antropomorfos y zoomorfos.

32. “Vasijas Tlaloc” es el nombre por el cual se conocen ciertos recipientes de cerámica, que desde las fases más tempranas del desarrollo urbano se presentan en varios contextos teotihuacanos, entre ellos los funerarios. En el presente estudio, el nombre de estas vasijas se utiliza convencionalmente y no presupone la identificación de la deidad mexicana del Posclásico.

33. Talleres de incensarios se encontraron en presuntos centros de barrio y destacados edificios administrativos, como Teopancazco y La Ciudadela, de allí la asociación con los puntos de vista de las élites y con el control estatal de determinadas expresiones de la plástica. Para mayores detalles se recomienda consultar Linda R. Manzanilla, *Estudios arqueométricos del centro de barrio de Teopancazco en Teotihuacan* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas/Coordinación de Humanidades, 2012), 28; y Carlos Múnera y Saburo Sugiyama, *Un taller de cerámica ritual en La Ciudadela, Teotihuacan* (México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1985).

34. Voy a tomar como punto de partida un modelo de los tipos de actividad ritual local que comprendería el ritual doméstico en centros de barrio y conjuntos familiares, y rituales comunitarios realizados por grupos no domésticos, en varios centros de congregación de la urbe. En ese modelo se proponen tres categorías del culto doméstico teotihuacano, rituales domésticos en patios, culto funerario/culto a los ancestros, ceremonias de terminación y abandono. Véase Linda R. Manzanilla, “El culto doméstico en Teotihuacan: el mundo de los ancestros y los dioses”, *Anales del Instituto de Investigaciones Antropológicas*, núm. 19 (2001): 7-10; y “Social Identity and Daily Life at Classic Teotihuacan”, en Julia A. Hendon y Rosemary A. Joyce, eds., *Mesoamerican Archaeology: Theory and Practice, Global Studies in Archaeology* (Londres: Blackwell Publishing, 2003), 124-147.

como domésticos,³⁵ y público-administrativos,³⁶ como la Pirámide del Sol, dedicada a actividades rituales y de culto, determinadas por el más alto poder político teotihuacano. Se puede derivar, consecuentemente, que la definición del Dios Viejo no terminaría con una merecida integración a un panteón de deidades estatales teotihuacanas,³⁷ pues formó también parte de un difundido culto doméstico, documentado desde las etapas más tempranas.³⁸ Los cultos a su figura propiciarían alguna integración entre grupos sociales (figs. 1A-1C).³⁹

35. Como en Ozttoyahualco, véase Linda R. Manzanilla, *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Ozttoyahualco*, 2 vols. (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1993), 658. Otros objetos que Manzanilla asocia con el ritual doméstico son: vasijas Tlaloc, esculturas del Dios Viejo, incensarios tipo teatro, maquetas de templo, candeleros, figurillas títere y vasos trípodes. Manzanilla, “El culto doméstico en Teotihuacán”: 7-9.

36. La elaboración de una definición del edificio público-administrativo teotihuacano excede los límites de esta investigación, se retomará la del arqueólogo Gómez Chávez, según la cual: “tienen funciones que se asocian a todas aquellas actividades de carácter institucional necesariamente ligadas al Estado y el monopolio del poder. Se incluye en éstos a los edificios administrativos y de gobierno, los destinados a la enseñanza, las actividades de tipo secular y eventualmente aquellos que albergarían la fuerza coercitiva al regular las relaciones comunitarias y favorecer la reproducción del sistema. No descartamos que diversos espacios al interior de estos conjuntos tengan la función de servir para la vivienda de algunos de sus ocupantes como pueden ser sacerdotes, militares, aprendices, etc.” Véase Sergio Gómez Chávez, “La Ventilla, un barrio de la antigua ciudad de Teotihuacán”, tesis de licenciatura en Arqueología (México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2000), 599.

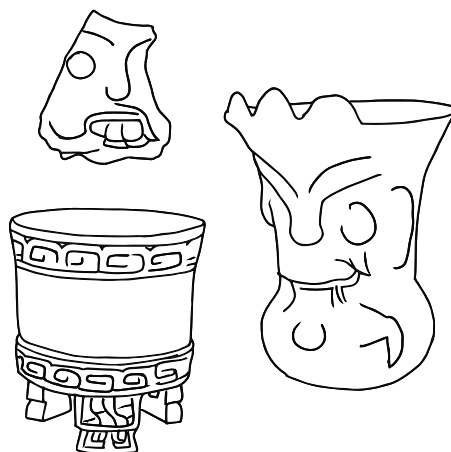
37. Algunos arqueólogos observan que en Teotihuacán: “[l]a importancia de la religión en esa ciudad puede atestigüarse en diferentes escalas: la religión estatal es evidente en grandes plazas y templos en el centro de la ciudad, en las procesiones de sacerdotes y otros oficiantes retratados en la pintura mural, y en las representaciones de deidades (en escultura, almenas, vasijas, pintura mural, entre otros). Al parecer hubo templos de barrio que integraban personas de sectores particulares de la ciudad. La última escala es el ámbito doméstico, donde altares y templos se ubicaban en patios rituales en los cuales se pueden rastrear ceremonias a los ancestros y deidades, así como rituales de terminación”; Barba, Ortiz y Manzanilla, “Commoner Ritual at Teotihuacán”, 56.

38. Allain, “La Sculpture dans la civilisation de Teotihuacán”, 5, 10, 11, 27-30, 34-36.

39. Esta observación se basa en un estudio de David Carballo, “Effigy Vessels, Religious Integration, and the Origins of the Central Mexican Pantheon”, *Ancient Mesoamerica* 18, núm. 1 (2007): 54. Para Manzanilla el ritual doméstico replicaría “lo que acontecía en la ciudad en escala monumental”; Manzanilla, “El culto doméstico en Teotihuacán”, 11. Hay controversia en torno a si, en algún momento del desarrollo teotihuacano, los cultos de las élites y los dedicados a las deidades estatales se constituyeron en modelos para los domésticos.

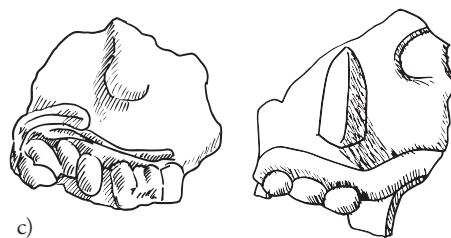


a)



b)

1a) Fragmento de cerámica teotihuacana con la imagen del Dios Viejo; b) imágenes teotihuacanas del Dios de las Tormentas realizadas en cerámica, redibujados por Tatiana Valdez Bubnova, según Linné, *Archaeological Researches* (*vid. infra* n. 80), fig. 147 y p. 31 y 34, respectivamente; c) fragmentos de cerámica del Preclásico, redibujados por Miguel Ángel Ferreira Martínez, según Carballo, "Effigy Vessels" (*vid infra* n. 40), figs. 9a y b.



c)

La figura 1a es el dibujo de un fragmento de cerámica teotihuacana con la cabeza de un anciano, probablemente el Dios Viejo, que en el desarrollo temporal de la imaginería teotihuacana conservaría rasgos distintivos arcaicos como el brase-ro de base circular, las arrugas en el rostro y la postura corporal.⁴⁰ En la figura 1b se presentan dibujos de muestras de cerámica que indican que el Dios de las Tormentas teotihuacano corresponde a distintos contextos rituales, del ámbito estatal y doméstico.⁴¹ En la figura 1c se muestran dibujos de los restos de un rostro de cerámica del Preclásico, con una máscara bucal con colmillos protube-rantes y ojos circulares, se trataría de un antecedente del Dios de las Tormentas teotihuacano.⁴² En Teotihuacan los rasgos como las anteojeas serían tardíos y no exclusivos de esa deidad. Posiblemente las anteojeas y los rombos y atados de varas del Dios Viejo se difundieron ampliamente con el uso del molde en talleres cerámicos controlados por el Estado o independientes de éste,⁴³ desde la fase TMM. Algunas figuras simples también serían esculturas asociadas con cultos familiares distintivos, como la de un conejo, presentada en la figura 2.⁴⁴

El culto que integraba la imagen del conejo en lugares residenciales y de vivienda específicos indica que hubo otros seres sagrados, además del Dios Viejo y del Dios de las Tormentas que fomentarían una cohesión entre distintos grupos sociales, aunque no formaron parte de un panteón estatal. En la escul-

40. Carballo ha señalado que algunos rasgos diagnósticos del Dios Viejo y del Dios de las Tormentas teotihuacanos se presentan en la imaginería preclásica de sitios como La Laguna, en el estado actual de Tlaxcala, y en la de Cuicuilco, Ticoman y Tlapacoya. Carballo, "Effigy Vessel", 53-67. Se deriva que, en Teotihuacan esas deidades se incorporaron desde los inicios de la urbe, aunque se desconoce en qué momento se relacionaron con los atributos de una formación estatal.

41. Sonia Bracamontes Quintana, "Las vasijas Tlaloc de Teotihuacan", tesis de licenciatura en Antropología con especialidad en Arqueología (Puebla: Universidad de las Américas, 2002). Las muestras referidas en la figura 1b proceden de contextos funerarios, pero en muchas imágenes ese personaje proviene de materiales arqueológicos usados como relleno constructivo al momento de edificar una nueva etapa constructiva de edificios, atestiguándose también sus rasgos en almenas de edificios de posible uso ritual en sectores de élite de la urbe.

42. Carballo, "Effigy Vessels", 64.

43. Véase Kristin Sullivan, "Haciendo y manipulando el ritual en la Ciudad de los Dioses: producción y uso de figurillas en Teotihuacan, México", consultado el 4 de febrero de 2016, en www.famsi.org/reports/03021es/03021esSullivan01.pdf.

44. Un altar que sostenía la escultura de un conejo procede de uno de los conjuntos familiares de Oztotyahualco; se considera que la familia que ocupó dicho conjunto vinculó a este último con la estructura estatal de la urbe, según propone Manzanilla, "El culto doméstico en Teotihuacan", 174. Otra escultura de un conejo se halló en una zona residencial de La Ventilla, durante las excavaciones de 1992-1994. Allain, "La Sculpture dans la civilisation de Teotihuacan".



2. Altar portátil de Ozttoyahualco que soporta la imagen de un conejo. Dibujo: Miguel Ángel Ferreira Martínez.

tura lítica de la zona cívico-ceremonial de la urbe hay una cantidad significativa de figuras simples masculinas, femeninas y de género indeterminado, que sugieren otros cultos relacionados con las altas élites.⁴⁵

Aunque algunas figurillas funerarias se consideran como figuras simples, muchas proceden del relleno de estructuras domésticas y pudieron formar parte de escenas en contextos sistémicos. Pocas, pero figuras monumentales simples femeninas se hallaron en sectores públicos, como la Plaza de la Pirámide de la Luna. Algunas presuntas figuras simples referirían a parafernalia ritual, como la escultura cuyas fotografías se presentan en las figuras 3a y 3b.

La escultura la encontró Leopoldo Batres junto a otras semejantes en la plataforma adosada de la Pirámide del Sol.⁴⁶ Se ha interpretado como la referencia a un objeto que en la cultura náhuatl se conoce como *xiuhmolpilli*.⁴⁷ Con

45. Parte de esas muestras no tiene procedencia registrada, lo cual dificulta su interpretación.

46. Leopoldo Batres, *Teotihuacan. Memoria que presenta Leopoldo Batres, inspector general y conservador de los monumentos arqueológicos de la República Mexicana al XV Congreso Internacional de Americanistas que deberá reunirse en Quebec el mes de septiembre de 1906* (México: imprenta de Fidencio S. Soria, 1906).

47. Sus componentes diagnósticos en Teotihuacan serían las formas del papel doblado que arde en llamas y una cuerda anudada. Von Winning sostuvo una equivalencia entre los monolitos de Batres y las imágenes de piedra de atados de leña que se quemaban durante la ceremonia de cambio de ciclo de 52 años entre los nahuas del Posclásico Tardío. Agregó que “[l]a duración de un periodo representado por los atados de leña en Teotihuacan se desconoce; puede haber sido menor a 52 años. Tampoco se conocen las ceremonias relacionadas con la sepultura o la quema del atado”. Véase Hasso von Winning, “The ‘Binding of the Years’ and the ‘New Fire’ in Teotihuacan”, *Indiana* 5 (1979): 15-27. Von Winning desarrolla su argumentación con base en las antes mencionadas esculturas halladas por Batres, pero también en las antorchas flameantes



a)



b)

3a) Una de las esculturas identificadas por Batres como imágenes de *xiuhmōlpilli* teotihuacanos; b) otra de las esculturas identificadas por Batres como imágenes de *xiuhmōlpilli* teotihuacanos. Fotografías de Batres, tomadas de *Teotihuacan. Memoria* (vid *supra* n. 46), s.p.

base en su forma y procedencia, varios autores identifican un tema teotihuacano relativo a ceremonias de cambio de periodo y de investidura de cargo de gobierno en un ámbito regional.⁴⁸

Los papeles flameantes se relacionan con la referencia a la Montaña Sagrada en la Pirámide del Sol, asociada con el jaguar y con el ámbito solar, pero también con el Dios de las Tormentas, emblema del poder político local. Los monolitos hallados por Batres formarían parte de una destacada oposición simbólica entre el agua y el fuego.⁴⁹ Ésta caracterizó también varios contextos funerarios⁵⁰ de posibles élites intermedias, al menos desde la transición Tlami-milolpa-Xolalpan, y señala que hubo individuos prestigiosos, probablemente

que figuran en incensarios de varios contextos de la urbe, funcionalmente distintos entre sí; sin embargo, tales antorchas están ausentes en los monolitos de la Pirámide del Sol. Si las esculturas de la plataforma adosada fueran un indicador de una ceremonia del Fuego Nuevo teotihuacano, lo que se quemaría durante ésta serían ataduras de papel y no varas.

48. Tokovinine y Fash relacionan la plataforma adosada de la Pirámide del Sol y su imagería con ceremonias de entronización y con la legitimación del poder político en un nivel mesoamericano. William L. Fash, Alexandre Tokovinine y Barbara Fash, "The House of New Fire at Teotihuacan and its Legacy in Mesoamerica", en William Fash y Leonardo López Luján, eds., *The Art of Urbanism. How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Imagery* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2009), 201-224. La valoración de atributos de poder relacionados con Teotihuacan por parte de distintas élites mesoamericanas se ha documentado en varias culturas contemporáneas a la teotihuacana, su alcance es evidencia a favor de la hipótesis de que esa urbe fue un lugar de legitimación del poder más allá de sus fronteras; sin embargo la noción de *xiuhmolpilli* como tal no se ha documentado de manera íntegra en Teotihuacan. La identificación de los monolitos de Batres con el *xiuhmolpilli* se apoya en que semejan una ofrenda quemada, y en que proceden de un edificio que simbolizaría la Montaña Sagrada, que en tiempos del Posclásico Tardío se identifica como la locación en la cual los nahuas encendían el Fuego Nuevo.

49. Acerca de esta problemática se sugiere consultar a Hasso von Winning, "The 'Binding of the Years'", 15-27; James Langley, *Symbolic Notation of Teotihuacan. Elements of Writing in a Mesoamerican Culture of the Classic Period*, International Series 313 (Óxford: B.A.R., 1986); Ana Guadalupe Díaz Álvarez, "Huellas de una cronogénesis. Propuesta de identificación de los murales teotihuacanos conocidos como estructuras arquitectónicas", *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas* XXX, núm. 93 (2008): 5-32; Fash, Tokovinine y Fash, "The House of New Fire at Teotihuacan and its Legacy in Mesoamerica", 201-224.

50. Algunas vasijas funerarias con imagería tendrían una distribución social distinta, por ejemplo, diversos autores reconocen en distintas vasijas funerarias esgrafiadas expresiones de grupos domésticos ajenos a las élites. Michael Spence y Evelyn Rattray, "Los dibujos esgrafiados de la cerámica teotihuacana", en María Elena Ruiz Gallut, ed., *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002), 101-115.

relacionados con el mantenimiento del orden gubernamental, que hicieron uso de tales símbolos.⁵¹

Se presentan también en los incensarios tipo teatro formas que semejan las esculturas halladas por Batres,⁵² que aunque no muestran asociaciones con el concepto del Fuego Nuevo, sí lo hacen con los cambios de ciclo, pues algunos son de contextos funerarios.⁵³ En tanto, las actividades sociales que integraron dichas esculturas se realizaban en un destacado monumento arquitectónico público-administrativo, y probablemente en ellas se reunieron diversos grupos y estratos sociales.

Secuencias de figuras: se refieren a las alineaciones de figuras idénticas o distintas, como objetos, personajes, elementos geográficos o cosmológicos.⁵⁴ Éstas se presentan en todas las fases temporales de la urbe, en objetos de cerámica, pintura y escultura arquitectónicas, así como en la escultura lítica. Las hay en los atavíos registrados en la plástica; como en la figura 4 en la que se presenta la imagen de un tocado con alineaciones de borlas, círculos concéntricos y ojos con gotas. Debido a la presunta función social del edificio del cual procede, posiblemente ese tocado se asociaba con un grupo de élite.⁵⁵

Algunas de las secuencias de figuras antropomorfas y zoomorfas sobre muros y recipientes cerámicos se han interpretado como referencias a grupos sociales, como sacerdotes y militares.⁵⁶ También se ha argumentado que las secuencias de polilobulados referirían a ambientes geográficos sacros.⁵⁷

51. Lo anterior se fundamenta en la alta calidad de los materiales y de la factura de los objetos portadores de la imagen. Tatiana Valdez Bubnova, “De Teotihuacan al estilo Mixteca-Puebla: temas de cerámica ritual, continuidad y disyunción”, en V Congreso Internacional Mitos Prehispánicos en la Literatura Latinoamericana (*vid infra* n. 80).

52. Langley lo llama “Panel Cluster” (*Symbolic Notation of Teotihuacan*), 139.

53. Los contextos funerarios se relacionan con el fin del ciclo vital.

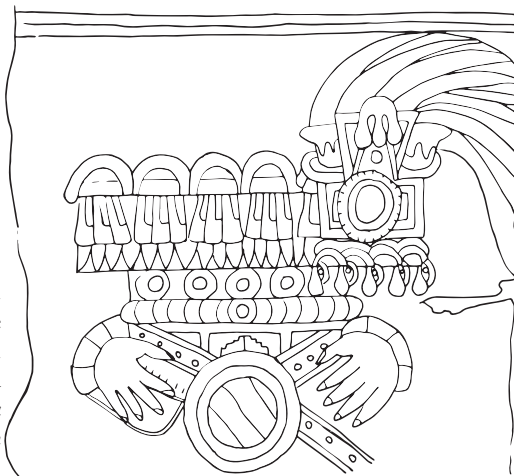
54. Por *ambiente* se entenderá la descripción visual del estado, condiciones o circunstancias de elementos geográficos o topográficos o de antropomorfos, zoomorfos u objetos.

55. Al respecto consúltese el trabajo de Zoltan Paulinyi, “Los señores con tocado de borlas. Un estudio sobre el Estado teotihuacano”, *Ancient Mesoamerica* 12, núm. 1 (2001): 1-30.

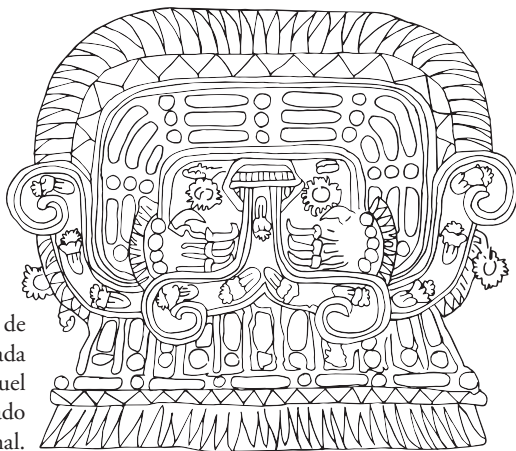
56. Se ha sostenido que las secuencias de felinos referirían a grupos de sacerdotes y representantes de órdenes bélicas. Sonia Lombardo, “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, 39-58. El punto de vista que apoya Lombardo parece acertado, si se observa la distribución urbana de las figuras de felinos y ofrendantes. En el Frente 2 de La Ventilla los felinos se presentan en un mismo interior, en el nivel constructivo inmediatamente inferior al de los ofrendantes.

57. Se argumenta que una parte de la pintura mural del sector administrativo de La Ventilla formaría parte de un programa pictórico cuya función apoyaría actividades rituales. Los polilo-

4. Secuencias de figuras en un tocado pintado en un muro de Tetitla. Redibujado por Miguel Ángel Ferreira Martínez, según De la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan* (vid supra n. 8).



5. Fragmento del mural de Techinantitla con la figura identificada con la Gran Diosa. Dibujo: Miguel Ángel Ferreira Martínez basado en el original.



Hay secuencias de figuras en la arquitectura multifuncional, con áreas residenciales y administrativas, como el Conjunto del Quetzalpapálotl, pero

bulados de ese sector referirían a un lugar apropiado para un segmento de una liturgia. Lizeth Cervantes, “La pintura mural y la función de los espacios en los conjuntos del barrio La Ventilla, Teotihuacan”, tesis de licenciatura en Arqueología (México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2007), 195-219.

también desde fases tempranas (Tzacualli-Miccaotli), en edificios cercanos a la Avenida de los Muertos, y en posibles centros de barrio o de distrito.⁵⁸ Al menos desde la fase Xolalpan hay secuencias de presuntas deidades en la pintura mural, con excepción del Dios Viejo. Como se puede esperar de la diversidad de los medios en los cuales se presentan, los temas de las secuencias de motivos son variados, incluso se han asociado con el registro escriturario.

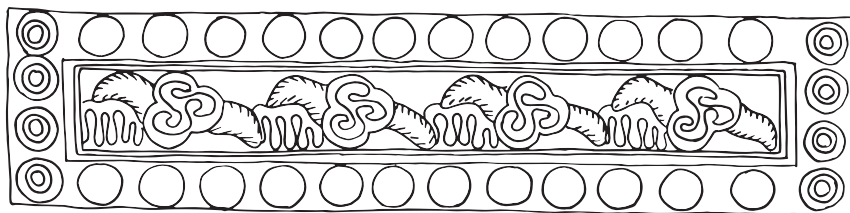
Con frecuencia, las figuras se presentan de perfil en las secuencias. Las alineaciones de figuras frontales se han considerado como objetos de culto, tal es el caso de la imagen que algunos autores identifican como la Gran Diosa,⁵⁹ pintada y grabada en zonas cercanas al centro cívico-ceremonial urbano. Una imagen de un mural de Techinantitla asociada con esa deidad se presenta en la figura 5.

Hay alineaciones de figuras frontales y de perfil en la cerámica ritual de élite que tienen correlatos en la pintura mural, un ejemplo se puede ver en la figura 6, donde se muestran corazones seccionados atravesados por cuchillos, precedentes del Frente de Excavación 1 de La Ventilla.⁶⁰

58. La propuesta de La Ventilla como centro de distrito se debe a Jaime Delgado y Roberto Esparza, “Nuevos enfoques para la investigación de La Ventilla, Teotihuacan”, ponencia presentada en la V Mesa Redonda de Teotihuacan (en prensa).

59. Se presentaría en edificios administrativos, como en el Conjunto Plaza Oeste. Se sugiere consultar la problemática en torno a la Gran Diosa en Zoltan Paulinyi, “The ‘Great Goddess’ of Teotihuacan: Fiction or Reality?”, *Ancient Mesoamerica* 1, núm. 17 (2006): 1-15.

60. Como se verá, varias modalidades del sacrificio y la ofrenda de la imagería admiten una clasificación detallada. Secuencias de figuras relacionadas con el sacrificio de corazones se presentan en distintos objetos y espacios, como en vasijas rituales y en los murales de sectores rituales de centros de barrio como La Ventilla. El sacrificio y la ofrenda de sangre se expresan recurriendo a una matriz mítica y ritual, en donde se integran puntas de maguey, biznagas, corazones, cabezas antropomorfas y zoomorfas, gotas simples y trilobulados, cuchillos, ofrendantes, aves, cánidos, felinos; actividades como distintas clases de juegos de pelota y ofrendas, la extracción de corazones y el desmembramiento ritual. Este último se expresaría en el tratamiento que se le dio a figurillas del ritual doméstico y es evidencia de que la imagería, en algunos contextos sistémicos, se consideraba como un participante en prácticas rituales. El desmembramiento y la decapitación se asocian con frecuencia con sacrificios dedicados a la edificación arquitectónica, aunque esta actividad no figura como tal en la imagería. Para mayor información, véase Berenice Jiménez, “Buscando las identidades. Un análisis comparativo e iconográfico en las figurillas del Barrio de Teopancazco”, tesis de licenciatura en Arqueología (México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2008); y Liliana Torres Sanders y Rodolfo Cid Beziez, “La decapitación, una práctica cultural teotihuacana”, en Andrés del Ángel, Carlos Serrano y Eyra Cárdenas, eds., *Estudios de Antropología Biológica*, vol. VII (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1997), 191-201.



6. Secuencia de corazones seccionados y atravesados por cuchillos, en un mural del Patio de los Chalchihuites. Redibujado por Miguel Ángel Ferreira Martínez, según De la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan* (vid supra n. 8), 171.

Episodios simples: presentan distintos grados de complejidad e involucran actantes. En ocasiones se repiten formando secuencias de episodios idénticos. Se conocen al menos desde 200 d.C. en el programa escultórico del Templo de la Serpiente Emplumada,⁶¹ y en los murales, desde la segunda fase estilística,⁶² en edificios de uso residencial ocupados posiblemente por sacerdotes,⁶³ como el Conjunto del Quetzalpapálotl. También se encuentran en edificios de función múltiple como Tetitla, desde la tercera fase estilística;⁶⁴ mientras que en posibles centros de barrio como Teopancazco desde la fase Xolalpan.⁶⁵ Hay episodios simples en la escultura menor, de temas cotidianos, como un parto expresado en cerámica, del Museo de Sitio de Teotihuacan, cuyo dibujo se presenta en la figura 7.

En otro ejemplo interactúan un hombre y un ave, colocados al interior de un cuenco cerámico, cuyo dibujo se presenta en la figura 8.⁶⁶

61. Saburo Sugiyama, "Termination Programs and Prehispanic Looting at the Feathered Serpent Pyramid in Teotihuacan, Mexico", en Shirley Mock, ed., *The Sowing and the Dawning: Termination, Dedication, and Transformation in the Archaeological and Ethnographic Record of Mesoamerica* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998), 146-164.

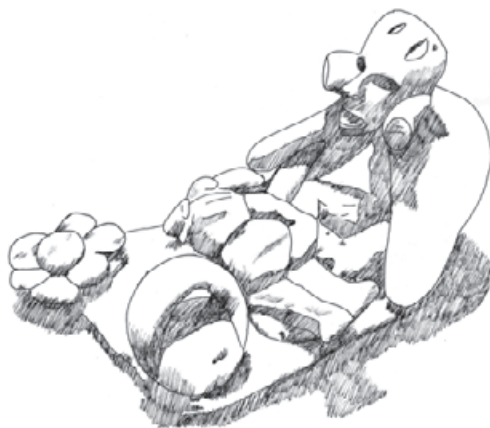
62. Lombardo, "El estilo teotihuacano en la pintura mural", 23.

63. Manzanilla, "El culto doméstico en Teotihuacan", 475.

64. Lombardo, "El estilo teotihuacano en la pintura mural", 28.

65. Manzanilla, "Introducción. Teopancazco, un centro de barrio multiétnico de Teotihuacan", 25.

66. Esta escena puede estar relacionada con imágenes de hombres con atributos de aves, que se identifica como un relato mítico expresado en la plástica teotihuacana. Zoltan Paulinyi, "El Dios Mariposa-Pájaro y sus acompañantes zoomorfos en los murales del Patio 1 del Palacio del Sol. Teotihuacan", *La pintura mural prehispánica en México*, boletín informativo, año 12, núms. 24-25 (2006): 47-62.



7. Escena de parto que se conserva en el Museo de Sitio de Teotihuacan. Dibujo: Miguel Ángel Ferreira Martínez basado en el original.

Por el momento, en composiciones como las de las figuras 7 y 8, no es posible establecer una frontera entre las escenas cotidianas y la imagería religiosa.

Un tema relacionado con la legitimación del poder político, manifiesto en episodios simples, en la imagería arquitectónica de distintas temporalidades, tendría como fundamento un mito de origen.⁶⁷ Entre sus actantes estarían las serpientes con complejos tocados, en ocasiones en relación con la montaña sagrada y con las aguas primordiales.⁶⁸ En la figura 9 se puede observar un episodio simple con ese tema.

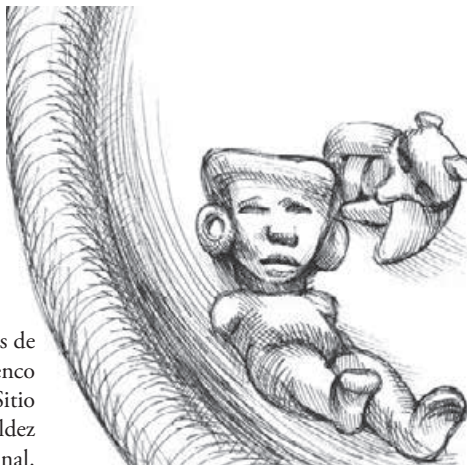
Escenas complejas: integran en una continuidad compositiva varios episodios simples distintos, diferenciados por la interacción de actantes en acciones unitarias. Estas escenas expresan una unidad espacio-temporal bajo criterios culturalmente determinados y suelen presentar referencias a lugares por medio de figuras topográficas.

Las muestras son pocas y la antigüedad de este recurso compositivo en la urbe es incierta. Murales con escenas complejas con zoomorfos se presentan desde la segunda fase estilística, según la periodización de Lombardo, en la

67. Kees W. Bolle, "Myth", en Lindsay Jones, ed., *Encyclopedia of Religion*, 6359-6380.

68. Saburo Sugiyama, "Iconographic Interpretation of the Temple of Quetzalcoatl at Teotihuacan", *Mexicon* XI (1989): 68-74; Karl Taube, "The Temple of Quetzalcoatl and the Cult of Sacred War at Teotihuacan", *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 21 (1992): 53-87; Clemency Coggins, "Creation, Religion and the Numbers at Teotihuacan and Izapa", *RES: Anthropology and Aesthetics*, núms. 29/30 (1996): 16-38.

8. Figurillas de cerámica con las formas de un ave y un hombre, halladas en un cuenco de cerámica, exhibidas en el Museo de Sitio de Teotihuacan. Dibujo: Tatiana Valdez basado en el original.



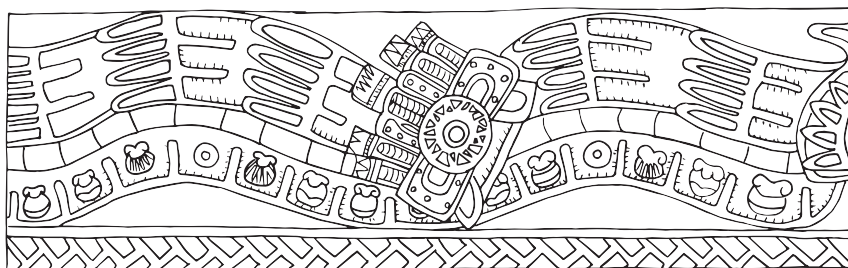
Zona 4, y con antropomorfos⁶⁹ desde la cuarta fase estilística, en la Zona 2, Templo de la Agricultura.⁷⁰ Ambas muestras se hallaron en edificios del área contigua a la Plaza de la Luna. Su ubicación las relaciona con funciones administrativas. En los murales de Tetitla, cuya función residencial y administrativa ha sido debatida, también se presentó este esquema compositivo.⁷¹ En algunas vasijas de cerámica también hay escenas complejas, abreviadas por medio de la sinécdoque; un ejemplo tiene pintados al fresco⁷² dos episodios integrados en una escena unitaria, la cual al parecer fue abreviada según más de una con-

69. Los antropomorfos, presentes desde etapas tempranas en la cerámica, en la pintura mural se atestiguan a partir de la fase Tlamimilolpa. Probablemente se debe al escaso conocimiento de las subestructuras de edificios con pintura mural. Véase Lombardo, “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, 28.

70. Lombardo, “El estilo teotihuacano en la pintura mural”, 23-35. Quizá obedece al escaso conocimiento de las subestructuras de edificios con pintura mural.

71. En los corredores 12 y 12a, aunque se ha argumentado que su estilo no sería teotihuacano. Clara Millon, “A Reexamination of the Teotihuacan Tassel Headdress Insignia”, en Kathleen Berrin, ed., *Feathered Serpents and Flowering Trees with Glyphs. Reconstructing the Murals of Teotihuacan* (Seattle: University of Washington Press, 1988), 114-133; Karl Taube, “Tetitla and the Maya Presence at Teotihuacan”, en Geoffrey E. Braswell, ed., *Teotihuacan and the Maya. Reinterpreting Early Classic Maya Interaction* (Austin: University of Texas Press, 2003), 273-314; María Elena Ruiz Gallut, “El lenguaje visual de Teotihuacan: un ejemplo de pintura mural en Tetitla”, tesis de doctorado en Historia del Arte (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2003).

72. Laurette Séjourné, *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica* (México: Fondo de Cultura



9. Un episodio simple con la Sepiente Emplumada que porta tocados, en un mural de Zacuala. Redibujado por Miguel Ángel Ferreira Martínez, según Séjourné, *Un palacio en la ciudad* (vid. *infra* n. 13), fig. II.3.

vención. Otra escena compleja en la cual participó el medio cerámico es una ofrenda con figurillas distribuidas en varios niveles, que procede de la segunda etapa constructiva de un edificio presuntamente administrativo, cuyo origen se remonta a la fase Tzacualli.⁷³

Las escenas complejas, junto con otros esquemas compositivos, integrarían programas pictóricos en posibles centros de barrio como Tepantitla,⁷⁴ y en edificios cuya función social aún se discute, como Atetelco, donde en un mural se integran en una continuidad varios grupos en interacción,⁷⁵ en torno a un altar con un ave, cuyo dibujo se puede observar en la figura 10.

Aunque hay ofrendas figurativas que integran la escultura, la clasificación formal de la imaginaria deriva mayormente de murales de edificios de élite; esto es consecuencia de que otro tipo de soportes de la imagen se hayan publicado escasamente.

Económica, 1966), 151, fig. 134. Ésta, sin embargo, sólo es una posibilidad interpretativa, pues una de las presuntas escenas puede también interpretarse como un grafema.

73. Ernesto Rodríguez Sánchez y Jaime Delgado Rubio, “Una ofrenda cerámica al este de la antigua ciudad de Teotihuacan”, *Arqueología*, núm. 18 (1997): 18-19.

74. La función de este edificio la señaló Linda R. Manzanilla en “Introduction. Mesoamerican Domestic Structures, Compounds, and Neighborhoods”, en Linda R. Manzanilla y Claude Chapdelaine, eds., *Domestic Life in Prehispanic Capitals. A Study of Specialization, Hierarchy, and Ethnicity*, Memoirs of the Museum of Anthropology, Studies in Latinamerican Ethnohistory & Archaeology, vol. VII, núm. 46 (Michigan: Ann Arbor, 2009), 3-5.

75. Rubén Cabrera y Verónica Ortega, *Investigaciones recientes en el conjunto arquitectónico de Atetelco, Teotihuacan* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011).



10. Fragmento de pintura mural de Atetelco. Redibujado por Miguel Ángel Ferreira Martínez, según Cabrera y Ortega, *Investigaciones recientes* (vid supra n.75), 13.

A continuación se presenta el segundo apartado de este estudio, con las categorías temáticas de la imagería.

Clasificación temática de la imagería teotihuacana

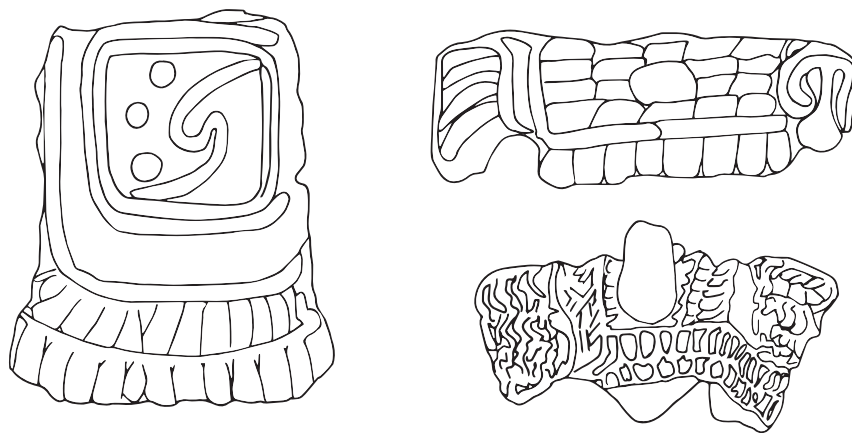
Por medio de esquemas formales como los que se han presentado en la primera parte de este estudio, los teotihuacanos expresaron varios temas de la imagería. Esta última, en una medida importante, tuvo su origen en una tradición religiosa atestiguada en varios asentamientos del Preclásico en el México central; aunque en Teotihuacan adquirió características distintivas desde épocas tempranas. Hay temas y actantes que tuvieron presencia exclusiva en la imagería de Teotihuacan.⁷⁶ También allí se integrarían como unidades algunos ámbitos sociales y temas de la plástica que conservaron correlatos hasta épocas tardías en otras culturas del centro de México.⁷⁷

En gran medida, la imagería teotihuacana no se conoce más allá de sus expresiones canónicas.⁷⁸ En ese canon hay al menos cuatro categorías temáti-

76. Como en los que participa el felino reticulado, por eso se considera que formó parte de una subcultura de las élites locales que desapareció tras la caída de la urbe.

77. Un ejemplo es la asociación entre ámbitos castrenses y las figuras del cánido, el ave y el felino.

78. Se conservan imágenes canónicas en medios que requieren de un alto grado de especialización, como la pintura mural y la escultura lítica monumental, que integran materiales de difícil obtención y transporte, por lo cual se supone que esa producción estaría altamente determinada por el poder estatal. Esas imágenes requieren también de especialistas en varios códigos de la expresión plástica, formales y temáticos. En cambio, algunas figurillas de cerámica se producían en talleres lejanos al centro cívico-ritual de la urbe.



11. Atributos removibles de figurillas del Entierro 4 de Teopancazco. Redibujado por Miguel Ángel Ferreira Martínez, según Linda R. Manzanilla “Corporate Life in Apartment and Barrio Compounds at Teotihuacan, Central Mexico”, en Linda R. Manzanilla y Claude Chapdelaine, eds., *Domestic Life in Prehispanic Capitals. A Study of Specialization, Hierarchy, and Ethnicity* (Ann Arbor, Michigan: 2009), 33.

cas básicas: los *lugares sacros*, los *eventos míticos*, el *ritual religioso* y los *atributos de oficio y jerarquía*.⁷⁹

La integración temática de figuras en distintos soportes, que propician ámbitos de significación unificados, ocurre en algunos ajuares funerarios y en ofrendas figurativas.⁸⁰ Como se pudo apreciar en la figura 8, en la cerámica del ritual doméstico también hubo coordinación entre antropomorfos, zoomorfos y, como se muestra en la figura 11, incluso parafernalia removible que corresponde a figurillas de cerámica. Se trata del entierro infantil número 4 de Teopancazco, donde había figurillas con parafernalia de grupos sociales que al parecer ocuparon el conjunto arquitectónico: sacerdotes y militares.

79. Las categorías en ocasiones están imbricadas entre sí y su división estricta responde a propósitos analíticos.

80. En algunos entierros, como los que excavó Linné en Xolalpan, la imaginería en recipientes de cerámica constituye en cada tumba una unidad de sentido. Expongo esta observación en un trabajo en preparación, presentado en el V Congreso Internacional Mitos Prehispánicos en la Literatura Latinoamericana. Reflejos del Pasado: Visiones Multidisciplinarias, que tuvo lugar el 7 de noviembre de 2015 en Morelia, Michoacán. Véase Sigvald Linné, *Archaeological Researches at Teotihuacan, Mexico* (Tucaloosa: The University of Alabama Press, 2003).

También hubo grupos de figurillas y otros materiales con valor simbólico, integrados temáticamente en ofrendas de edificios con probables funciones administrativas.⁸¹ El desmembramiento ritual de figurillas y la desacralización de objetos con imágenes serían ejemplo de relaciones de sentido que integrarían imagería en actos ceremoniales. Como en otras culturas mesoamericanas, alguna imagería de zonas ceremoniales teotihuacanas integraría en su sentido el simbolismo de la orientación cardinal.⁸²

A continuación se presentan las cuatro categorías temáticas básicas de la imagería teotihuacana, seguidas por varias subcategorías.

Lugares sacros

Los lugares sacros se expresaron mediante todos los recursos formales descritos en el primer apartado de este estudio. Por principio, esos lugares podrían ser históricos, míticos y rituales. Son edificios figurativos e imágenes de elementos arquitectónicos y topográficos, ámbitos líquidos y con vegetación, algunas señalan referencias a ámbitos celestes, terrestres e inframundanos.

Edificios figurativos y ámbitos con arquitectura

Algunos edificios monumentales se identifican con la Montaña Sagrada, como el Templo de la Serpiente Emplumada de La Ciudadela⁸³ y las pirámides del Sol y de la Luna; la imagería de estos edificios describiría *estados* y en ocasiones referencias a episodios míticos.

81. Paulinyi presenta una interpretación temática de una ofrenda excavada en la Pirámide de la Luna. Zoltan Paulinyi, "La Diosa de Tepantitla en Teotihuacan: una nueva interpretación", *Cuicuilco* 14, núm. 41 (2007): 243-272.

82. Véase Jesús Galindo Trejo y María Elena Ruiz Gallut, "Bonampak: una confluencia sagrada de caminos celestes", en Beatriz de la Fuente y Leticia Staines Cicero, eds., *La pintura mural prehispánica en México II. Área maya. Bonampak*, t. II: *Estudios* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998), 143; Jesper Nielsen y Christophe Helmke, "La caída del gran ave celestial: un mito cosmogónico del Clásico Temprano en el México central", en Nikolai Grube e Ingrid Kummels, eds., *Teotihuacan: medios de comunicación y poder en la Ciudad de los Dioses* (en prensa).

83. George Cowgill, *Ancient Teotihuacan. Early Urbanism in Ancient Mexico* (Cambridge University Press, 2015), 92.

En la imagería bidimensional, los lugares sacros incluyen templos, canchas y marcadores de juego de pelota. Se deriva de los contextos compositivos, que en ocasiones se trataría de referencias a entornos de actividad ritual. En la pintura mural figuran en edificios con funciones múltiples, administrativas y residenciales, como Tetitla y Tepantitla. Algunos elementos arquitectónicos pintados se han interpretado como registros gráficos⁸⁴ de topónimos, como el que se presenta en la figura 12 y procede de Tetitla.⁸⁵

Hay imágenes de edificios en los tocados de algunas figurillas de cerámica que podrían indicar títulos y pertenencia a cultos específicos.⁸⁶ En la escultura, esta categoría se presenta como parafernalia de culto, en forma de altares y templos portátiles procedentes de edificios domésticos y administrativos.

Ámbitos acuáticos y líquidos

Entre los líquidos de la imagería teotihuacana estarían al menos el agua y la sangre, indicados por la forma y el color. Son frecuentes los ámbitos acuáticos en la escultura arquitectónica y en la cerámica ritual, esos soportes con frecuencia se asocian con las prácticas culturales de las élites. En los edificios monumentales de la zona ceremonial de la urbe figuran ámbitos de este tipo, por ejemplo, en la fase Miccaotli aparecen en el Templo de la Serpiente Emplumada de La Ciudadela. También se presentan referencias a los líquidos, desde la primera fase estilística, en la pintura mural de edificios administrativos, como el Conjunto de los Edificios Superpuestos,⁸⁷ donde figurarían referencias a la conjunción entre un culto a los líquidos y el poder político. También de una fase temprana, cercana a 150 d.C.⁸⁸ las hay a ámbitos líquidos, pintados sobre plataformas

84. Lo “gráfico” se caracteriza por presentar valores tonales y no cromáticos entre sus rasgos significativos, lo “pictórico” por presentar color como rasgo significativo.

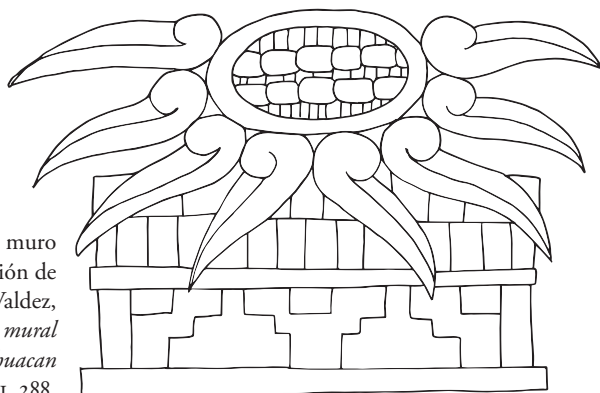
85. Karl Taube, “The Writing System of Ancient Teotihuacan”, *Ancient America*, núm. 1 (2000): 27.

86. Tatiana Valdez Bubnova, *El registro gráfico de la información en Teotihuacan: contextos y estudio comparativo* (México: El Colegio Mexiquense), en prensa.

87. René Millon, *Urbanization at Teotihuacan, Mexico. The Teotihuacan Map: volume one. The Teotihuacan Map. Part one: Text* (Austin y Londres: University of Texas Press 1973); Noel Morelos, “Proceso de producción de espacios y estructuras en Teotihuacan: Conjunto Plaza Oeste y Complejo Calle de los Muertos”, *Colección Científica* 274 (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993); Manzanilla, “El culto doméstico en Teotihuacan”, 5-12.

88. Según datación de Jaime Delgado Rubio y Rubén Cabrera, “Los orígenes tempranos de La Ventilla, Teotihuacan”, *Arqueología* (en prensa).

12. Topónimo pintado en un muro de Tetitla, según la interpretación de Taube. Redibujado por Tatiana Valdez, según De la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan* (vid *supra* n. 8), t. 1, 288.



rituales, como la del Templo de los Bordes Rojos de La Ventilla, que presenta conchas y entrelaces, también se pintó el subtema de los líquidos en un edificio residencial de La Ventilla B,⁸⁹ lo cual establece nexos entre la imaginería de la zona monumental teotihuacana y la de las residencias de *élites intermedias*,⁹⁰ relacionadas con el poder político de la urbe. Para esas élites los motivos acuáticos en la arquitectura serían otro recurso de legitimación del poder y señalaron su estatus en la estructura social.

También se presentan referencias a los líquidos en la Plataforma Adosada de la Pirámide del Sol, en forma de moluscos escultóricos y en la base de la escalera del Palacio del Quetzalpapálotl, en el Palacio de los Jaguares y en otra escalera entre las plataformas 4 y 5 de la Plaza de la Pirámide de la Luna.

Las referencias a lugares por medio de figuras de cerros y ambientes acuáticos, en edificaciones de élite como Zacuala y Tetitla, en el sector administrativo de La Ventilla o en estructuras residenciales con fuertes nexos con el ritual estatal, como el Conjunto del Sol, indicarían funciones rituales de este tema. Cerros y ambientes acuáticos podrían referir de manera exofórica a episodios mitológicos.

89. Allain, "La Sculpture dans la civilisation de Teotihuacan", 228-232.

90. Linda R. Manzanilla, "Estados corporativos arcaicos. Organizaciones de excepción en escenarios excluyentes", *Cuicuilco*, nueva época, vol. 13, núm. 36 (2006): 13-45.

Elementos topográficos

Los elementos topográficos y los celestes pudieron considerarse como actantes de procesos narrativos. Destacan los *polilobulados*, que se han interpretado como montañas, cuevas y cuerpos de agua,⁹¹ en su carácter de lugares rituales y míticos.⁹² Son característicos de la pintura mural y de las vasijas de cerámica ritual, pero se desconocen en la escultura arquitectónica de la urbe. Algunos ejemplos se presentarían desde la primera fase estilística según la periodización de Lombardo.

Con frecuencia los polilobulados integran motivos acuáticos, lo cual señala que las montañas se concibieron en esta imaginería como contenedores de agua. Incluso se presentan de manera antropomorfa, con brazos y cetro. En la figura 13 se muestra un polilobulado que según Paulinyi integra rasgos del Dios de la Montaña.⁹³

Algunos polilobulados no presentan connotaciones acuáticas explícitas, y son las únicas figuras pintadas en algunos espacios de varios edificios, forman parte de episodios y escenas de programas pictóricos de edificios con funciones múltiples y de posibles sectores administrativos de centros de barrio. En ocasiones, los polilobulados aparecen con figuras en su interior o superpuestas, por lo cual se han interpretado como registros toponímicos.⁹⁴

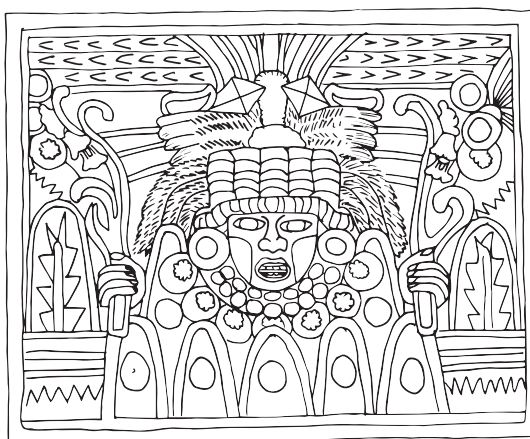
91. Sergio Gómez Chávez y Román Padilla, “Correlación cronológica de la pintura mural en tres conjuntos arquitectónicos de La Ventilla, Teotihuacán”, en Rosa Brambila y Rubén Cabrera, coords., *Los ritmos de cambio en Teotihuacán, reflexiones y discusiones de su cronología*, Colección Científica 366 (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998), 201-221.

92. Por ejemplo, según Jorge Angulo, “Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica”, en De la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*, t. II, 65-186; Azucena Cervantes, “La pintura mural y la función de los espacios en los conjuntos del barrio La Ventilla, Teotihuacán”, tesis de licenciatura en Arqueología (México: Escuela Nacional de Antropología e Historia); Jesper Nielsen, “Los espejos de la reina: una interpretación de dos espejos de estilo teotihuacano hallados en la tumba Margarita del periodo Clásico temprano en Copán”, *PARI Journal* 4, núm. 6 (2006): 1-8.

93. Zoltan Paulinyi, “A Mountain God in Teotihuacan Art”, en Fash y López Luján, eds., *The Art of Urbanism. How Mesoamerican Kingdoms Represented Themselves in Architecture and Imagery*, 172-200.

94. Angulo fue pionero en la identificación de los polilobulados con grafemas toponímicos. Angulo, “Teotihuacan. Aspectos de la cultura a través de su expresión pictórica”, 65-186.

12. El Dios de la Montaña, según la identificación de Paulinyi, en un fragmento de pintura mural procedente de Techinantitla. Dibujo: Miguel Ángel Ferrerira Martínez basado en el original.



Ámbitos relacionados con la vegetación

Posiblemente algunos referirían al ámbito terrestre de la cosmología. En la pintura mural figuran distintos tipos de flores, plantas y árboles en escenas complejas, por ejemplo en el Pórtico 2 de Tepantitla, donde señalan entornos geográficos específicos. Las flores de cuatro pétalos abundan en escultura y pintura arquitectónicas y en objetos de cerámica. Las hay, además de otros fitomorfos, en la vestimenta de antropomorfos pintados y de algunas figurillas de cerámica.

En la pintura mural la vegetación se presenta en lo que parecen ser escenas míticas, como las del felino reticulado. Algunas imágenes de fitomorfos se han relacionado con referencias al *axis mundi*, a ambientes míticos y actividades rituales. Cuando se han relacionado con signos de escritura, los fitomorfos se han interpretado como parte de topónimos y nombres de plantas específicas.⁹⁵

95. Alfonso Caso, "El paraíso terrenal en Teotihuacan", *Cuadernos Americanos* 6, núm. 1 (1942): 127-136; Esther Pasztory, *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan* (Nueva York: Garland Publishing, 1976); Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994); Janet Berlo, "Early Writing in Central México, In Tlilli, in Tlapalli before A.D. 1000", en Richard Diehl y Janet Berlo, eds., *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan, A.D. 700-900* (Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1989), 19-47; Jennifer Browder, "Place of the High Painted Walls: The Tepantitla Murals and the Teotihuacan Writing System", tesis de doctorado en Antropología (Riverside: University of California, 2005).

*Eventos míticos*⁹⁶

Además de las referencias a los lugares sacros, los temas míticos se expresarían como descripciones visuales del estado de actantes o por su integración en *acciones* y *eventos*. En la pintura mural, esta categoría se presentaría, al menos, desde la segunda fase estilística, y prevalecería hasta fases tardías del desarrollo urbano, en edificios contiguos a la Calzada de los Muertos y en la arquitectura de élite.

Como una hipótesis que deberá someterse a prueba, se trataría de referencias cosmológicas y cosmogónicas, de deidades o de seres sobrenaturales que pueden o no hacer referencia explícita a la liturgia de algún culto. Frecuentemente la imaginería describe la ofrenda a una figura de culto, que integra componentes asociados con un tema mítico; es el caso de la escena pintada en la parte superior del mural del Pórtico 2 de Tepantitla⁹⁷ y que Lombardo ubica en la cuarta fase estilística.⁹⁸

En esta categoría se incluyen imágenes complejas que involucran arquitectura y escultura arquitectónica, como el Templo de la Serpiente Emplumada de La Ciudadela, donde una escena de lo que parece haber sido un mito de origen, se desarrolla en el cuerpo de la Montaña Sagrada. Ese tema figura en la escultura y la pintura arquitectónicas de fases temporales distintas, pues también se pintó una escena semejante a la antes mencionada en el patio principal de Zacuala.

Temas cosmológicos y celestes

Se presentan como referencias a estados y eventos probablemente relacionados con narrativas cosmológicas o cosmogónicas. Este tema de la imaginería podría referir a entornos míticos, a lugares sagrados o a componentes deifica-

96. Esta categoría es controversial pues se ha construido mayormente con base en comparaciones transculturales entre imágenes que en ocasiones no son contemporáneas. Se han comparado incluso imágenes teotihuacanas y textos coloniales de tradición mesoamericana. Ante la evidencia disponible actualmente, para definir los temas de la imaginería, es necesario observar, en una primera instancia, las categorías que se derivan de muestras locales, sólo después tendrá sentido una interpretación de mayores alcances.

97. Caso, "El paraíso terrenal en Teotihuacan", 127-136; Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994).

98. Referencias complejas a la ofrenda y la mitología como la antes mencionada no se han detectado en los murales de las primeras fases estilísticas. Lombardo, "El estilo teotihuacano en la pintura mural", 35.

dos del entorno. También pudo referir, en la composición o de manera exofórica, a actos míticos y a actividades del ritual.⁹⁹

En ocasiones el aspecto de un astro parece reiterarse en alineaciones de figuras idénticas, es el caso del mural de la Plataforma 4 del Conjunto del Sol; en cambio, en otros casos, las secuencias de elementos idénticos, como estrellas, parecen describir un ámbito celeste, como en los murales 1 y 2 del Pórtico 19 del mismo conjunto arquitectónico, donde se registraría también un evento celeste, una procesión de sacrificadores con rasgos de aves.

Las imágenes de presuntos cuerpos celestes en la pintura mural se conocen desde la primera fase estilística, en edificios con funciones administrativas, en La Ciudadela. En los edificios que flanqueaban la Calzada de los Muertos hubo temas relacionados con cuerpos celestes en basamentos con relieve y escultura de bulto. Las figuras interpretadas como el Sol, Venus y las estrellas en general se presentan en alineaciones de figuras idénticas en la pintura mural, en recipientes de cerámica funeraria, y en las imágenes de distintos vestidos y tocados; interpretar el sentido cultural de una reiteración de astros como el Sol y Venus en una composición resulta prematuro.

Estrellas

Las estrellas de cinco puntas en pintura mural y cerámica se presentan con referencias celestes, pero también acuáticas, por tanto su identificación es contextual. En escultura de bulto las hay en la zona cívico-ceremonial teotihuacana, pero por la información contextual no es posible establecer si expresaban ámbitos celestes o acuáticos. Alineaciones de estrellas existen también en relieves arquitectónicos, por ejemplo, en la plataforma adosada de la Pirámide del Sol y otros edificios de la zona cívico-ceremonial. En el Palacio del Quetzalpapálotl, la estrella de cinco puntas aparece como un tema acuático, pues integra la máscara del Dios de las Tormentas, esta última es una combinación presente también en bordes o cenefas de la pintura mural de edificios del centro cívico ceremonial urbano, y en edificios relacionados con las altas élites como Techinantitla. La distribución urbana de las estrellas con la figura del Dios de las Tormentas indica que este conjunto

99. Véase, por ejemplo, los trabajos que se mencionan a continuación: Paulinyi, "A Mountain God in Teotihuacan Art", 172-200; Jesper Nielsen y Christophe Helmke, "Las montañas y su papel en la antigua toponimia de Teotihuacan, México", en Grube y Kummels, *Teotihuacan*.

de motivos y medios fue significativo en las prácticas culturales de las altas élites locales. Sin embargo, por sí mismas las estrellas no serían un atributo de élite, pues también se ven en la cerámica funeraria de distintos tipos y en asociación con actividades rituales que involucraban figurillas. Estrellas celestes y acuáticas se integran con algunos polilobulados en programas pictóricos de posibles centros de barrio, también en otros edificios y en cerámica ritual.

Venus

Las formas asociadas con Venus se presentan como figuras aisladas, secuencias de motivos y como parte de escenas. Se desconoce cuál sería el sistema de clasificación de los astros en la cultura teotihuacana, y los únicos recursos para conocer cómo se concebía a Venus son la imaginería y la arquitectura. Su identificación en la plástica teotihuacana es controversial, pues se le suele asociar con estrellas de cinco puntas.

También se ha asociado con Venus una configuración geométrica pintada en conjuntos departamentales y en la zona cívico-ceremonial de la urbe, en los murales más tempranos de La Ciudadela. Se identifica con base en que semeja las formas de Venus en códices del Posclásico.¹⁰⁰ Esa figura está presente también en sellos de cerámica teotihuacana, cuyo uso social se desconoce, algunos proceden de contextos funerarios.

Ciertos autores proponen identificaciones de referencias a cuerpos celestes de la pintura mural como parte de una mitología local;¹⁰¹ en su mayoría, la identificación deriva de comparaciones con varias unidades de significación atestiguadas en pintura mural en el Posclásico Tardío. En mi opinión, es posible relacionar estas figuras de cinco puntas de manera sostenida en el corpus de la plástica teotihuacana, tan sólo con los ámbitos celestes y acuáticos que antes mencioné. La estrella de cinco puntas en ocasiones también se interpreta como Venus, figura tanto en edificios de tipo administrativo, como en cerá-

100. Saburo Sugiyama, *Human Sacrifice, Militarism and Rulership: Materialization of State Ideology at the Feathered Serpent Pyramid, Teotihuacan* (Cambridge University Press, 2005), 67-68.

101. Rubén Cabrera Castro, "La reexploración y restauración del Templo de Quetzalcóatl", en Rubén Cabrera Castro, Ignacio García Rodríguez y Noel Morales García, eds., *Memoria del Proyecto Arqueológico Teotihuacan 80-82*, vol. 1 (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982).

mica funeraria. También hay asociaciones de cráneos dentados y estrellas de cinco puntas con Venus.¹⁰²

Sol

Este astro se ha identificado en escultura, en bajorrelieves de edificios de la zona cívico ceremonial, como tema principal, en bordes y cenefas, y como parte de diversas figuras, en murales de edificios con funciones múltiples del mismo sector de la urbe, por ejemplo, en el Conjunto del Sol, lugar posiblemente ocupado por élites religiosas. Algunas de las composiciones aluden a la ofrenda ritual.

En los tocados y vestidos de distintas figuras de la pintura mural abundan las secuencias de triángulos en combinación con plumas, que al parecer serían atributos solares que también referirían al rango de los actantes; hay algunos con características del Dios de las Tormentas. Los rasgos solares se presentan en felinos de piel lisa y piel reticulada y en figuras con atributos de aves.

Otras referencias míticas y rituales con aspectos celestes

En la pintura mural hay propuestas interpretativas en las cuales se identifican episodios coordinados, distribuidos en varios muros. Las interpretaciones de una misma imagen suelen ser polémicas y difieren de manera importante entre sí. Hay un ejemplo de Tetitla, donde Laurette Séjourné identificó murales con aves y cánidos, con una cosmología relacionada con Quetzalcóatl y Xólotl.¹⁰³

Figuras de culto y personajes sobrenaturales como parte de los eventos míticos

Bustos antropomorfos frontales que esparcen bienes

No se han encontrado ejemplos en escultura, sólo en pintura mural de conjuntos departamentales y en cerámica ritual. Esta categoría incluye algunas acciones de invocación de una deidad o un ancestro.¹⁰⁴

102. Ellen Baird, "Stars and War at Cacaxtla", en Diehl y Berlo, coords., *Mesoamerica After the Decline of Teotihuacan, A.D. 700-900*, 115.

103. Laurette Séjourné, *Teotihuacan, capital de los toltecas* (México: Siglo XXI, 1969): 119.

104. Algunas de estas figuras podrían referir a escenas del ritual cuando emergen de una plata-

En esta categoría se incluyen objetos de culto que se rodean de ofrendantes, un ejemplo es la ofrenda a una figura frontal que integra un árbol helicoidal, pintada en el Pórtico 2 de Tepantitla. Muchas figuras frontales, y algunas de perfil, al carecer de torso y de extremidades inferiores, se consideran como posibles referencias a seres sobrenaturales.

Figuras híbridas frontales que esparcen bienes

Hay figuras con atributos de animales, como garras, pero también de seres antropomorfos, como una postura erguida y una proporción que coincide con la representación de figuras humanas. Algunas se presentan en secuencias de elementos idénticos.

No se ha encontrado esta categoría en escultura, sólo en pintura mural y en cerámica de posibles centros de barrio y edificios como el Conjunto del Sol, lugar que se ha considerado como la residencia de oficiantes de culto.¹⁰⁵ También hay figuras de este tipo en otros edificios céntricos relacionados con actividades de culto, como el Palacio de los Jaguares, contiguo a la Plaza de la Luna; estas ubicaciones asocian las figuras que me ocupan con cultos específicos. Algunas corresponden a ofrendantes, pero se encuentran en este apartado pues según algunos puntos de vista se trataría de imágenes de deidades.¹⁰⁶

Escenas con figuras sobrenaturales y de culto con elementos topográficos o parafernalia

Se presentan en secuencias alternas o escenas complejas. Algunos son bustos o figuras frontales completas con rasgos relacionados a seres humanos, deidades antropomorfas y zoomorfas. La asociación más clara con el culto se da cuando exhiben ofrendas. En ocasiones los bustos y figuras alternan con elementos que parecerían actuar como metáforas, como en el caso en el cual el Dios de

forma. Taube, "The Temple of Quetzalcoatl and the Cult of Sacred War at Teotihuacan", 53-87; Ruiz Gallut, "El lenguaje visual de Teotihuacan", 174-180.

105. Rene Millon, "The Study of Urbanism at Teotihuacan, Mexico", en Norman Hammond, ed., *Mesoamerican Archaeology: New Approaches* (Austin: University of Texas, 1974), 335-362.

106. Alfonso Caso, "El paraíso terrenal en Teotihuacan", *Cuadernos Americanos* 6, núm. 1 (1942): 127-136; Esther Pasztory, *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan* (Nueva York: Garland Publishing, 1976); Paulinyi, "The Great Goddess of Teotihuacan", 1-15.

las Tormentas alterna con figuras que semejan almenas escalonadas, las cuales se han interpretado como nubes.¹⁰⁷ En la escultura y pintura arquitectónicas de conjuntos departamentales y en recipientes de cerámica de élite hay personajes de culto con atributos de felinos, mariposas y serpientes con cualidades de poder, como tocados y esteras.

Las oposiciones de serpientes y felinos existen desde etapas tempranas en la escultura arquitectónica; sus correspondencias religiosas podrían haber legitimado el estatus de grupos de élite. Algunos autores sostienen que las imágenes de felinos sustituyeron a las de serpientes en alguna etapa del desarrollo teotihuacano, y dicha sustitución estructural sería un indicador de un cambio de grupos en el poder asociados con esas figuras. Esta hipótesis requiere ser confrontada con la interpretación funcional de los edificios en los cuales aparecen estas figuras, y con la datación disponible, pues las serpientes y felinos de la imagería tienen presencia en el ámbito urbano desde fases muy tempranas, y sus figuras al parecer representarían no una alternancia entre élites, sino una oposición binaria, fundada en aspectos mitológicos,¹⁰⁸ con presencia simultánea continua de ambas figuras, en áreas ceremoniales asociadas con grupos de élite.

El felino reticulado

Al parecer no tuvo presencia escultórica, aunque en algunos relieves podría haber referencias basadas en la sinécdoque, por medio del signo conocido como Bandas Entrelazadas. El tema figura en murales de Tetitla, y en el Conjunto del Sol, donde se conservaron lo que parecen ser escenas del ritual y de un ciclo mitológico de relevancia para las élites.

La ausencia del tema en las cerámicas de amplia distribución social y las variantes de los episodios conservados serían evidencia a favor de una difusión en el ámbito urbano de un culto compartido por grupos de élite.

107. James Langley, *Symbolic Notation of Teotihuacan*, 301. Langley también considera que en la cultura teotihuacana las almenas escalonadas tuvieron el valor de “Nube” (comunicación personal, 2011).

108. En varios edificios monumentales de la Calzada de los Muertos hay figuras de felinos y serpientes desde la fase Miccaotli y prevalecen hasta Xolalpan. Allain, “La Sculpture dans la civilisation de Teotihuacan”.

Ancianos

Se presentan en sellos de cerámica, también en figurillas y braseros con la efigie del Dios Viejo, en edificios monumentales de culto como la Pirámide del Sol, y en edificios de élite con sectores residenciales, como Tetitla. Allí hay bustos de ancianos de frente y perfil que emergen de conchas, con recipientes, volutas del sonido; podrían ser un testimonio del culto a los ancestros,¹⁰⁹ se trataría de figuras sobrenaturales, sin torso ni extremidades inferiores. También podría tratarse de una escena mitológica.

Varias figuras femeninas o la Gran Diosa

Este personaje es controversial.¹¹⁰ Seler señaló que figuraría de manera prominente en la escultura monumental de la Plaza de la Luna.¹¹¹ Se ha discutido la presencia de su figura en el Pórtico 11 de Tetitla, aunque Ruiz identifica allí un acto de culto a los ancestros.¹¹² Hasta el momento no hay evidencia contundente que permita identificar una Gran Diosa teotihuacana.

Escenas mitológicas coordinadas en composiciones complejas

En las escenas complejas algunos autores identificaron referencias mitológicas, algunos son ejemplos del Pórtico 2 de Tepantitla, asociadas por Caso y Toscano con Tamoanchan y Tlalocan.¹¹³ La interpretación de Coggins, como

109. Carlos Múnera, “Una representación de bulto mortuorio”, en Rubén Cabrera Castro, Ignacio Rodríguez y Noel Morales, coords., *Teotihuacan 1980-1982. Nuevas interpretaciones* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991), 338.

110. Pasztory, *The Murals of Tepantitla, Teotihuacan*; Paulinyi, “The ‘Great Goddess’ of Teotihuacan”, 1-15; Annabeth Headrick, *The Teotihuacan Trinity. The Sociopolitical Structure of an Ancient Mesoamerican City* (Austin: University of Texas Press, 2007).

111. Eduard Seler, “The Teotihuacan Culture of the Mexican Highlands”, en Eric Thompson y Francis Richardson, eds., *Collected Works in Mesoamerican Linguistics and Archaeology*, vol. III (Culver City: Labyrinthos, 1992 [1915]), 193.

112. Ruiz Gallut, “El lenguaje visual de Teotihuacan”.

113. La identificación con el Tlalocan se debe a Alfonso Caso, “El paraíso terrenal en Teotihuacan”, 127-136; Toscano propuso que se trataría de Tamoanchan. Salvador Toscano, *Arte precolombino de*

un mito de creación de los teotihuacanos emergiendo del Altépetl ha tenido menor difusión.¹¹⁴

La estructura compositiva de esos murales indica que allí habría alusiones a actividades en los planos celeste, terrestre e inframundano, estos últimos corresponderían a la división simbólica tripartita del espacio en un eje vertical.

Los casos en los cuales destacan el felino y la serpiente en interacción, como el mural de los animales mitológicos, se presentan en escenas complejas y en episodios simples. Ambas figuras aparecen desde etapas constructivas tempranas, en los edificios más prominentes de la urbe asociados con el ritual cívico-religioso, lo que sugiere que en ocasiones referían de manera exofórica a episodios de mitos fundamentales, integrados en el discurso arquitectónico promovido por el Estado, como en la Pirámide del Sol. El sector sureste de Atetelco presenta episodios de lo que parece haber formado parte de una narrativa mitológica relacionada con un hombre con rasgos de ave.¹¹⁵

Referencias al ritual religioso

Por lo general las referencias asociadas al ritual religioso y cívico expresan lo que parecen haber sido prácticas culturales reiterativas.¹¹⁶ Muchas actividades rituales no han dejado más huella en el registro arqueológico que las imágenes visuales, y gran parte de su interpretación se basa en la imagería.¹¹⁷ En esta sección se presentan varias categorías de imágenes relacionadas con el ritual

México y de la América Central (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1952).

114. Clemency Coggins, "Creation, Religion and the Numbers at Teotihuacan and Izapa", *RES: Anthropology and Aesthetics*, núms. 29/30 (1996): 18-19.

115. Paulinyi, "El universo del Dios Mariposa-Pájaro en la pintura mural de Atetelco", 18-33.

116. Se consideran en este caso como *actividades reiterativas* aquellas que están registradas en varias muestras de la plástica local.

117. Se ha conservado evidencia del derramamiento reiterado de líquidos y la quema de incienso en algunos patios de la urbe. El derramamiento se ha asociado con los ofrendantes, cuyas imágenes figurarían en la pintura mural. Linda R. Manzanilla, *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztotzamal*, vol. II, 627. En fechas recientes se ha encontrado más evidencia arqueológica del juego de pelota. Sergio Gómez Chávez y Julie Gazzola, "Una posible cancha de juego de pelota en el área de La Ciudadela, Teotihuacan", *Anales de Antropología* 49, núm. 1 (2015): 113-133.

doméstico y cívico-religioso, como son modalidades de procesión,¹¹⁸ ofrenda, sacrificio,¹¹⁹ juegos de pelota y actividades vinculadas de manera indirecta con el ritual. Se expresan como estados y acciones.

Una constelación de rituales de difícil interpretación se observa en murales y ofrendas figurativas. Las pocas escenas complejas que se han descubierto refieren a prácticas rituales.¹²⁰ Los rituales domésticos se atestiguan en la escultura, por ejemplo en altares portátiles, en figurillas organizadas en escenas y en las que conservan evidencia de manipulación ritual y en diversa cerámica funeraria.

Según varios indicadores, los rituales teotihuacanos incluyeron ofrendas con esparcimiento de líquidos y bienes,¹²¹ donación de alimentos,¹²² cabezas, corazones y sangre;¹²³ y varios cultos a seres sobrenaturales, entre ellos a los ancestros.¹²⁴

En la imaginería hay referencias a cultos con ofrenda y sacrificio, en escenas de libaciones distintas y en figuras como las bolas de hule, cuchillos, gotas de sangre, corazones, algunas cabezas zoomorfas y antropomorfas, espinas de maguey y biznagas, así como escenas explícitas de extracción de corazones en algunas figurillas. La decapitación, humana y de animales, figura en los recipientes

118. Así denominó Kubler a las secuencias de figuras idénticas o en distribución alterna que se dirigen hacia algún punto. Kubler, *The Iconography of the Art of Teotihuacan*.

119. La distinción entre *sacrificio* y *ofrenda*, en la imaginería teotihuacana, conviene definirla de manera difusa por el momento. Se conciben como dones o regalos que ofrece una persona o una comunidad a un ser de culto. En la imaginería se distinguen varios tipos de ofrendas, entre las que se encuentran las que involucran la muerte y el derramamiento de sangre.

120. En el Templo de la Agricultura, Tepantitla, Atetelco y Tetitla se encuentran conjuntos arquitectónicos que incluían funciones administrativas.

121. Linda R. Manzanilla, "Introducción. Teopancazco, un centro de barrio multiétnico de Teotihuacan", en Manzanilla, ed., *Estudios arqueométricos del centro de barrio de Teopancazco en Teotihuacan*.

122. Según se atestigua en un mural hallado en el Templo de la Agricultura.

123. Como la referencia al sacrificio en un mural de La Ventilla. José Luis Mercado y Jorge Luis Martínez, "Sector 1", en De la Fuente, coord., *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*, t. I: *Catálogo*, 171.

124. En Teotihuacan hay evidencia diversa de cultos a los ancestros. En cuanto al valor simbólico de la arquitectura relacionado con este tema se puede consultar el trabajo de Patricia Plunket y Gabriela Uruñuela, "Antecedentes conceptuales de los conjuntos de tres templos", en Ruiz Gallut, ed., *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos*, 543. Algunos aspectos de la imaginería relacionada con estos cultos han sido estudiados por Karl Taube, "The Temple of Quetzalcoatl and the Cult of Sacred War at Teotihuacan", *RES: Anthropology and Aesthetics* 21 (1992): 53-87; Ruiz Gallut, "El lenguaje visual de Teotihuacan".

tes de cerámica y en la pintura mural del Pórtico 2 de Tepantitla, relacionada con el juego de pelota,¹²⁵ también en murales del Patio Blanco de Atetelco, con cabezas de cánidos, al parecer cercenadas.

En términos generales, la imagen de la actividad ritual en la plástica teotihuacana se expresa en figuras aisladas, episodios y escenas complejas. En episodios simples suele haber actantes que se repiten formando secuencias, es el caso de los ofrendantes y otras figuras conocidas como “sacerdotes en procesión”. Se conocen también escenas no secuenciales que denotan procesión y ofrenda; aunque en algunos casos parecen ser reducciones de escenas por medio de recursos retóricos como la sinécdoque visual.¹²⁶ En la pintura arquitectónica también se expresa el sacrificio y el autosacrificio por medio de sinécdoques, como es el caso de algunas piezas de cerámica en las cuales figuran cuchillos con corazones ensartados.¹²⁷

Algunos temas suelen combinarse, como los episodios con antropomorfos, que se presentan junto con escenas con zoomorfos, como en el Patio Blanco de Atetelco.

Procesión

Así se ha llamado en los estudios teotihuacanos a las secuencias de figuras de perfil que muestran indicadores de desplazamiento hacia una dirección, razón

125. En la imagerie teotihuacana es polémica la relación entre el sacrificio de sangre y el juego de pelota, pues se basa en murales del Pórtico 2 de Tepantitla. Allí hay figuras masculinas con volutas del sonido acompañadas con cabezas humanas de configuración variada. Las cabezas aparecen en una posición compositiva que permite identificarlas con logogramas; el problema de esta interpretación es que la diferencia en la configuración de las cabezas es evidencia en contra de tal interpretación, pues deberían entonces explicarse como varios logogramas, lo cual resulta inverosímil. Me inclino a considerar que en este caso, las cabezas en las volutas de habla fueron un recurso no escritural para referir a la decapitación en varias escenas de juegos de pelota. De ninguna manera se sugiere aquí que la decapitación fuera necesariamente parte del juego mismo o su consecuencia. Al respecto, Carreón dice que no se debe considerar las cabezas humanas pintadas en ese mural como “cabezas trofeo” *a priori*, pues es necesario llevar a cabo una investigación detallada de esta práctica cultural en Teotihuacan. Emilie Carreón, *Le Tzompantli et le jeu de balle: relation entre deux espaces rituels* (Paris: Archaeopress, 2013).

126. Hay ofrendantes con estas características en la cerámica hallada por Laurette Séjourné, *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*, fig. 38.

127. Véase por ejemplo un fragmento de cerámica publicado por Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan*, 91.

por la cual se relacionan con la categoría que Kubler¹²⁸ identifica como *viaje*. El desplazamiento puede referir al acercamiento o alejamiento de un punto, algunas imágenes de huellas de pies suelen también vincularse con esta categoría.¹²⁹

Las figuras en procesión se presentan como episodios simples con antropomorfos, zoomorfos o sus combinaciones, pueden alternar aves, cánidos y felinos. Por su semejanza con los ofrendantes, en algunos casos se han interpretado como oficiantes de cultos.

Las procesiones se presentan en murales de conjuntos departamentales y edificios del centro cívico-ceremonial de la urbe; también las hay sobre recipientes de cerámica, pero no se conocen ejemplos en relieves. Hay varias subcategorías de figuras en procesión que se presentan a continuación.

Antropomorfos con diversos atavíos y tocados

En Techinantitla se hallaron murales con secuencias de figuras con la máscara del Dios de las Tormentas, tienen volutas del sonido y portan un rayo. Cada una presenta rasgos que la distinguen del resto; podrían referir a un episodio mítico o a la ofrenda de ciertos bienes que no se esparcían.¹³⁰

Antropomorfos con cabezas de zoomorfos

En el Patio Blanco de Atetelco se pintaron caminantes antropomorfos con cabezas zoomorfas, con vistosos tocados de plumas y armados. Se han asociado con órdenes militares y grupos de gobierno.¹³¹ Entre las armas llevan lanzadardos muy decorados, un posible atributo de poder.¹³² Una oposición entre el cánido y el ave se observa también en el Conjunto Norte de Tetitla.¹³³

128. Kubler, *The Iconography of the Art of Teotihuacan*, 6.

129. En este caso se considera como *procesión* a las figuras con las características descritas, pero que no refieren al acto de esparcir bienes.

130. Se podría considerar que los objetos que portan en la mano no son ofrendas, pero con la evidencia disponible no es posible establecer una distinción concluyente.

131. Este aspecto se puede consultar en el trabajo de Annabeth Headrick, *The Teotihuacan Trinity*.

132. Donald Slater, "Power Materialized: the Dart-Thrower as a Pan-Mesoamerican Status Marker", *Ancient Mesoamerica* 22, núm. 2 (2011): 371.

133. La oposición entre aves, cánidos y felinos, al parecer, tendría por base una mitología local relacionada con la legitimación de la estructura social, no hay que olvidar que los felinos y las serpientes se han considerado referencias a grupos en el poder político. Sonia Lombardo, "El estilo teotihuacano en la pintura mural", t. I, 3-64.

Antropomorfos que sujetan atributos relacionados con el poder

Entre las figuras mencionadas con lanzadardos, en el Patio Blanco de Atetelco hay una con un cetro que Headrick identifica con la imagen de un gobernante teotihuacano.¹³⁴ Sin embargo es difícil disociar, en la plástica teotihuacana, la imagen del presunto poder político y la de los militares de alto rango, lo cual podría ser un indicador de que no habría una diferencia entre esos grupos sociales. En el mismo patio hay una cenefa con una figura considerada como el Dios de la Montaña, se trata de un polilobulado que sujeta con la mano un cetro.¹³⁵ No resulta sorprendente que en el programa pictórico de ese patio se presente continuidad entre elementos que pueden interpretarse como mitológicos y los atributos de grupos de élite, relacionados con el poder político.

Zoomorfos

En la pintura mural de varios edificios con funciones residenciales y administrativas hay secuencias de zoomorfos, con indicadores de desplazamiento poco claros, en ocasiones incluso se presentan como figuras sedentes, como en el Patio Blanco de Atetelco y el Pórtico 13 de Tetitla, donde los cánidos y felinos participan en el sacrificio y ofrenda de corazones. Por la semejanza compositiva y de contextos arquitectónicos en los cuales se observan, algunas secuencias de zoomorfos parecen ser equivalencias metafóricas de los sacerdotes en procesión, de los ofrendantes y de otros actantes relacionados con el sacrificio de corazones.¹³⁶ En esta subcategoría habría felinos con tocados, felinos en tronos y con tocados, felinos reticulados, cánidos y aves, en ocasiones en interacción con otros motivos.

Ofrenda

La referencia a la donación de ofrendas puede presentar el objeto ofrendado, el ofrendante y a quien se dirige. Las muestras más tempranas con este tema,

134. Headrick, *The Teotihuacan Trinity*. Esta interpretación resulta polémica pues no hay evidencia arqueológica que sustente con claridad un tipo de gobierno al que corresponda tal imagen.

135. Paulinyi, "A Mountain God in Teotihuacan Art", 172-200.

136. También en el Patio Blanco hay cánidos con volutas junto a las fauces, en vez de corazones; lo cual establece una equivalencia más con los sacerdotes en procesión.

típico de la pintura mural y de la cerámica ritual de distintas etapas constructivas de edificios administrativos, se datan para la fase Tlamimilolpa Tardío-Xolalpan Temprano.¹³⁷ El tema se observa en imágenes de estado, en episodios simples y en escenas complejas. Ejemplo de las últimas fue el mural del Templo de la Agricultura, donde figuraba la donación de alimentos y bolas de hule.

Algunas figurillas de cerámica de difícil interpretación podrían haber registrado actos de ofrenda, como una escena en la cual un felino presenta una figura con rasgos infantiles.¹³⁸ Como se vio, ofrendar no fue exclusivo de los seres antropomorfos, en la pintura mural hay secuencias de zoomorfos de perfil que esparcen bienes con sus extremidades. También hay imágenes de manos humanas que realizan la misma acción y pueden constituir una sinécdoque visual que expresa la ofrenda. Hay ofrendantes híbridos, con rasgos humanos y del felino reticulado, que se dirigen a un templo, en los murales de Tetitla.

Es conveniente distinguir la imaginería que formaba parte de ofrendas de aquella que tiene por tema la donación de éstas. La escultura menor suele formar parte de ofrendas, aunque no era un medio frecuente para la figuración de actos de ofrenda. No se conocen imágenes de actos de ofrenda en escultura mayor, sólo de presuntos objetos ofrendados, se puede sin embargo suponer que en los braseros con la efigie del Dios Viejo se ofrendaba incienso. Recientemente se halló un brasero de ese tipo en la Pirámide del Sol. El hallazgo señaló que en el Clásico Temprano allí se desarrollaron cultos a deidades acuáticas e ígneas, como sucedería siglos después en algunos templos del Posclásico.

Aunque hay excepciones, es posible considerar que las figuras frontales de las que manan bienes y que no están rodeadas por ofrendantes, serían referencias a episodios míticos, y por esta razón no se incluirán en los ejemplos de esta sección.

137. Por ejemplo en la Unidad Patio Chalchihuites de La Ventilla. Esta periodización se presenta como fases cerámicas y no como fases estilísticas, pues corresponde a los resultados de excavaciones arqueológicas recientes, que se benefician de las correcciones a la datación de las fases teotihuacanas a partir de estudios arqueomagnéticos. Se tomó la datación de la Unidad Patio Chalchihuites de La Ventilla de Lissette Cervantes, "La pintura mural y la función de los espacios en los conjuntos del barrio La Ventilla, Teotihuacán", tesis de licenciatura en Arqueología (México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2007), 207.

138. Hallada durante las excavaciones de Laurette Séjourné, *Un palacio en la ciudad de los dioses. Teotihuacán* (México: Fondo de Cultura Económica, 1959), fig. v.37c.

Sacrificio

Se considerará como una referencia al sacrificio en la imagerie teotihuacana cuando a partir de una combinación de figuras es posible identificar referencias explícitas o implícitas a la muerte o al derramamiento ritual de sangre. Este tema sería propio de la pintura mural y de la cerámica ritual, incluidas las figurillas.¹³⁹

Sacrificio de corazones

Se ha identificado este tema en la pintura mural y en las figurillas de cerámica.¹⁴⁰ Además del Templo del Barrio de La Ventilla, en la pintura mural de edificios de élite con sectores administrativos, como Atetelco, y en algunos recipientes de cerámica ritual, hay figuras de perfil que llevan cuchillos con corazones ensartados.¹⁴¹ Ejemplos de la expresión explícita del sacrificio mediante figurillas pueden verse en las figuras 14a y 14b, en dibujos de un personaje extendido en una piedra y de otros dos, uno con el corazón expuesto y otro con cortes en el pecho.

Sacrificio humano por flechamiento

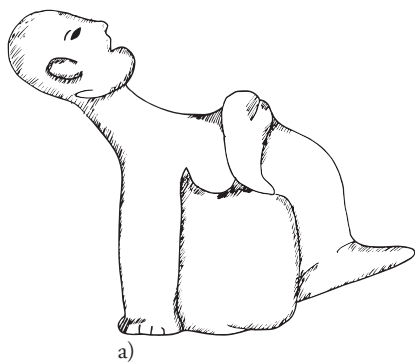
Se conoce una única referencia visual a esta práctica cultural, en una figura lítica masculina, hallada en lo alto de una de las plataformas que limitan la plaza central de Xalla, conjunto arquitectónico identificado con una de las posibles sedes del gobierno teotihuacano. Se ha interpretado la figura mencionada como una referencia a la legitimación del poder por parte de los habitantes del lugar.¹⁴²

139. Al respecto se ha publicado un trabajo de Nicolas Latsanopoulos, "Standing Stones, Knives-Holders & Flying Felines: An Overview of Ritual Parafernalia & Actors of Cardiotomy at Teotihuacan, Mexico", en Cyril Giorgy, coord., *De l'Altiplano mexicain à la Patagonie. Travaux et recherches à l'Université de Paris 1* (Londres: BAR International Series 1389, 2005).

140. Monserrat Salinas Rodrigo, "Los murales del Patio 18 de Tetitla. El Dios de la Lluvia, el jaguar y el sacrificio de corazones", tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2010).

141. En los mismos medios hay composiciones que pueden describirse como emblemáticas, con el tema del sacrificio y ofrenda de corazones. Allí se presentan figuras de corazones y cuchillos ensangrentados como figuras compositivas básicas. En los Patios de Zacuala se halló una cenefa en la cual se combinan ambos elementos con un quince sobre una piel de cánido, se deduce que este tema pudo haber presentado en ocasiones connotaciones castrenses.

142. Leonardo López Luján, Laura Filloy Nadal y Barbara Fash, "The Destruction of Images



a)



b)

14a) Figurilla con el tema de la extracción de corazones, tomada de Latsanopoulos, "Standing Stones, Knives" (*vid supra* n. 140), 178; b) figurilla de cerámica con el tema de la extracción de corazones, tomada de Latsanopoulos, "Standing Stones, Knives" (*vid supra* n. 140), 178.

Decapitación

Es una práctica ritual bien documentada en Teotihuacan¹⁴³ y no debe sorprender su presencia en la imagería, aunque en esta última no se relaciona con la decapitación con un propósito específico, más allá de la ofrenda a seres sobre-

in Teotihuacan: Anthropomorphic Sculpture, Elite Cults, and the End of a Civilization", *RES: Anthropology and Aesthetics*, núm. 49-50 (2006): 13-39.

143. Torres y Cid constatan la presencia de la decapitación entre las actividades rituales teotihuacanas, al respecto dicen que "[p]rácticamente en todas las excavaciones arqueológicas efectuadas en la antigua ciudad de Teotihuacan se encuentra evidencia del sacrificio humano, en circunstancias



15. Dibujo de la composición grabada en un vaso de Santiago Ahuizotla, tomado de Von Winning, *La iconografía de Teotihuacan*, vol. I (vid. supra n. 23), cap. XIII, fig. 5b.

naturales. La imagen grabada en una vasija de cerámica registra que se le ofrendarían cabezas humanas a un ente con rasgos de felino emplumado, como se puede apreciar en el dibujo de la figura 15, basado en el grabado de un vaso de Santiago Ahuizotla.

Esta categoría se encuentra en imágenes sobre vasijas de cerámica ritual.¹⁴⁴ También, como he mencionado, la decapitación posiblemente se presenta en los murales del Pórtico 2 de Tepantitla, en el contexto del juego de pelota. En el Pórtico 1 del Patio Blanco de Atetelco figuran lo que parecen ser cabezas decapitadas de cánidos.

específicas, pero con gran variedad de formas, desde el sacrificio masivo hasta el desmembramiento, incineración o decapitación [...] Indudablemente el sacrificio humano tiene una función ritual para consagrar o sacralizar algún espacio específico, o para iniciar la construcción de alguna obra en particular o la simple edificación de una casa, donde se repite el acto primordial, siguiendo un gesto paradigmático.” Liliana Torres Sanders y Rodolfo Cid Beziez, “La decapitación, una práctica cultural teotihuacana”, en Andrés del Ángel, Carlos Serrano y Eyra Cárdenas, eds., *Estudios de Antropología Biológica*, vol. VII (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1997), 191.

144. Como algunas halladas por Séjourné. Por ejemplo, hay un vaso de cerámica con aplicaciones con una probable escena de decapitación, que se resguarda en el Museo Nacional de Antropología y que se reproduce en Séjourné, *Arqueología de Teotihuacan. La cerámica*, fig. 133.

Sacrificio de aves

Esta categoría se encuentra en pintura mural en el Pórtico 3 del Patio Blanco de Atetelco, un edificio con funciones administrativas. También se presenta en un mural de la zona sur de este mismo conjunto.¹⁴⁵ Un tema relacionado con las aves domina en la imaginería de ese sector, pues integra un programa narrativo, dedicado a un hombre con atributos de ave. Dicho programa tiene correlatos en otros vistosos edificios de tipo administrativo, como el Conjunto del Sol y en varias muestras de vasijas de cerámica. El sacrificio de aves también figura en la cerámica ritual hallada en edificios de élite, como una imagen que al parecer proviene de una vasija de Tetitla, que se presenta en la figura 16.

Sacrificio de sangre y autosacrificio

Aunque las referencias a la extracción de corazones como sacrificio por medio de punción no son abundantes en la plástica teotihuacana, en los murales del Corredor 2 del Patio Norte de Atetelco figuran cuchillos ensangrentados, biznagas con flores y bandas cruzadas, tallos de cactus y otros elementos relacionados de manera indirecta con la ofrenda de sangre. En La Ventilla, en un patio contiguo a la Plaza de los Glifos hay una escena de punción y sangrado del miembro viril. Por otra parte, en los murales conocidos como “Ritual del maguey” de Tlacuilapaxco figuran actividades rituales que involucran puntas de maguey.¹⁴⁶

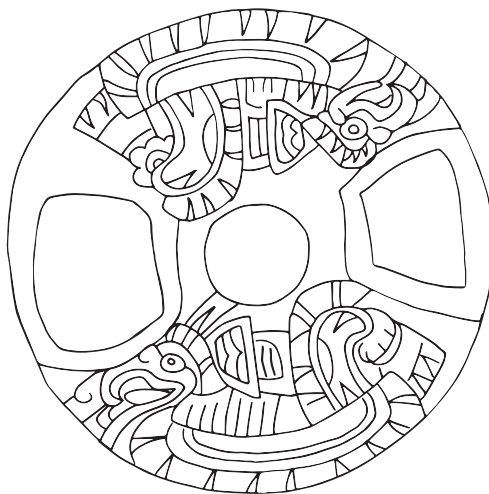
Escenas de actividades rituales múltiples

Debido probablemente a la escasa cantidad y mala conservación de las escenas complejas, esta categoría ha sido de muy controversial interpretación. El mural del sector sur de Atetelco cuyo dibujo se presentó en la figura 10 desafortunadamente se conserva incompleto, allí interactúan varios grupos de figuras en

145. Rubén Cabrera y Verónica Ortega, *Investigaciones recientes en el conjunto arquitectónico de Atetelco, Teotihuacan* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011).

146. Estos objetos fueron usados en Mesoamérica para la punción y sangría ritual, pero en esas imágenes no se encuentra expresado el derramamiento de sangre.

16. Dibujo de una vasija de cerámica pintada con un ave y parafernalia ritual, hallada durante las excavaciones de la arqueóloga Laurette Séjourné en Tetitla. Dibujo de Miguel Ángel Ferreira Martínez, según Séjourné, *Arqueología de Teotihuacan* (vid. *supra* n. 72), fig. 48.



torno a un altar donde al parecer se sacrifica un ave. Varias referencias a actividades de difícil interpretación perviven de manera muy fragmentada entre las llamadas pinturas realistas de Tetitla.¹⁴⁷

Las muestras más estudiadas de esta categoría son las del Pórtico 2 de Tepantitla, donde hay varios grupos de actantes en actividades diferenciadas, y desde su descubrimiento se han interpretado de maneras muy diversas. Allí habría episodios míticos y actividades rituales; aunque según algunos autores también se ven actividades cotidianas.¹⁴⁸

Los juegos de pelota: imagería y parafernalia ritual

Distintos tipos de juego de pelota aparecen en la pintura mural teotihuacana; los jugadores también se han identificado en las figurillas de cerámica.

147. Los múltiples fragmentos conservados integraban una o varias escenas complejas de actividades rituales y signos de escritura. Joyce Marcus ha escrito sobre esta problemática, en "The Maya and Teotihuacan", en Geoffrey Braswell, ed., *The Maya and Teotihuacan* (Austin: University of Texas Press, 2003), 337-356.

148. Jennifer Browder, "Place of the High Painted Walls: The Tepantitla Murals and the Teotihuacan Writing System", tesis de doctorado en Antropología (Riverside: University of California, 2005).

Investigaciones recientes confirman que la imaginería ritual también se presenta en la parafernalia asociada con variantes de ese juego. En la escultura lítica y la cerámica se conocen marcadores, aros y yugos.¹⁴⁹ Con excepción de un recipiente de cerámica en forma de yugo en el cual figuran jugadores de pelota,¹⁵⁰ la parafernalia no tiene referencias explícitas a la ofrenda, al sacrificio o al juego de pelota mismo, sino a las volutas entrelazadas.¹⁵¹ Estas volutas se encuentran en la pintura mural temprana de presuntos templos de barrio, como el Templo de Bordes Rojos de La Ventilla, el cual estaría relacionado con ritos de sacrificio, al menos en una etapa constructiva posterior a la de ese templo,¹⁵² pues hay murales dedicados al sacrificio de corazones.

Según Gómez y Gazzola, esta actividad sería propia de grandes edificios de tipo administrativo, como La Ciudadela y centros de barrio. Los autores encuentran que en La Ciudadela, “[l]a cancha del juego de pelota es la representación (en este caso terrena) del inframundo”.¹⁵³ Se deriva de esta interpretación que un tipo de juego de pelota formaría una unidad de sentido con la de la plataforma que simbolizaba la montaña sagrada con la serpiente acuática. Esta última, se recordará que presentaba tocados en el cuerpo; por lo que se puede proponer que esa imaginería referiría también a la legitimación del poder político.

Imágenes de parafernalia y actividades rituales

Xiuhmolphilli

Esta subcategoría se comenta en la primera parte de este trabajo, dedicada a la clasificación formal de la imaginería teotihuacana, en el subapartado de las figuras simples.

149. Luis Aveleyra Arroyo de Anda, *La estela teotihuacana de La Ventilla* (México: Cuadernos del Museo Nacional de Antropología I, 1963); Sergio Gómez y Julie Gazzola, “Una posible cancha de juego de pelota en el área de La Ciudadela, Teotihuacan”, *Anales de Antropología*, núm. 49-I (2015): 113-133.

150. Gómez y Gazzola, “Una posible cancha de juego de pelota”, 122.

151. En cuanto a un fragmento de yugo hallado recientemente en La Ciudadela, se registra que “está esculpido con volutas similares a las que presentan objetos similares, hachas y palmas localizadas en distintos sitios”. Gómez y Gazzola, “Una posible cancha de juego de pelota”, 122.

152. José Luis Mercado Zarza y Jorge Luis Martínez Moreno, “Sector 1”, en De la Fuente, coord., *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*, t. I, 171.

153. Gómez y Gazzola, “Una posible cancha de juego de pelota”, 118, 130.

Actividades relacionadas con el ritual: recolecta de moluscos

En Tetitla hay un episodio de recolecta de moluscos, una actividad relacionada con el ritual cívico religioso teotihuacano. Las conchas marinas de varias especies suelen ser parte integral de múltiples ofrendas teotihuacanas.

Además de los tipos de imágenes hasta ahora descritos, es necesario agregar que en la plástica teotihuacana existen excepciones a la temática del ritual cívico-religioso, se trata de las imágenes visuales que por diversos motivos no es posible asociar con alguna manifestación de la religiosidad local y que se describen a continuación.

Atributos de oficio y jerarquía

Se trataría de descripciones de rasgos culturalmente asociados con la expresión del oficio y jerarquía, como los tocados de plumas y algunos escudos, en la pintura mural de sectores residenciales, en arquitectura administrativa y en cerámica ritual. Cuando estos elementos se presentan de manera aislada, como en secuencias de dos figuras distribuidas de manera alterna, y sin mayores datos contextuales, no es posible determinar si se trataría de imagería religiosa o de una expresión meramente cívica. Sin embargo, un rasgo que en un templo pudo tener un valor religioso, en un edificio cívico pudo tener connotaciones relativas a la estructura y jerarquía sociales, éste puede ser el caso de las figuras líticas de conchas, serpientes y felinos halladas en zonas residenciales.

Pinturas murales como los tocados hallados en una zona residencial de La Ventilla, en ausencia de mayores datos contextuales y funcionales, serían referencias a la estructura social, pero se desconoce si referirían paralelamente a asuntos sacralizados.¹⁵⁴

A manera de conclusión

En Teotihuacan se comienzan a revelar algunos géneros temáticos de la expresión plástica poco a poco. Ciertos aspectos temáticos de la imagería son tes-

154. Véase Natalia Moragas Segura y Alejandro Sarabia González, “Élites globales, élites locales. Teotihuacan: de un sistema urbano a un desarrollo regional”, en Gabriela Dalla Corte, Pilar García Jordán, Javier Laviña, Lola G. Luna, Ricardo Piqueras, José Luis Ruiz-Peinado Alonso y Mentexell Tous, coords., *Poder local, poder global en América Latina* (Universidad de Barcelona, 2007), 18.

timonio de los ámbitos sociales de su pertinencia y de la especialización de sus productores.

La imaginería arquitectónica y mucha de la que tiene por soporte la cerámica ritual estaría a cargo de instancias muy especializadas, en la mayoría de los casos al parecer determinadas por los recursos del poder gubernamental. Aunque hay excepciones, algunos ejemplos son los restos de diversos talleres con enseres para la producción de pintura en cerámica y posiblemente murales, y otros en los cuales se manufacturaban complejos incensarios. Algunas vasijas funerarias con imaginería tendrían una distribución social más amplia, por ejemplo, varios autores reconocen en determinadas vasijas funerarias esgrafiadas expresiones de grupos domésticos ajenos a las élites. En cuanto a las figurillas de cerámica, su distribución en contextos rituales indica que su producción estaba destinada a grupos domésticos de distintos estratos sociales, a diferencia de otros objetos, que se manufacturaban en los edificios de la zona cívico-monumental, hay evidencia de talleres de figurillas en áreas periféricas de la urbe.

Fuera de los lugares en los cuales se elaboraban, las imágenes integradas en actividades sociales o individuales pasarían a formar parte de nuevos ámbitos de significación, en contextos sistémicos. Las imágenes manipuladas durante liturgias sugeridas por la variedad temática de la imaginería y por sus contextos funcionales se articularían en unidades de sentido. Algunos ámbitos de significación integrarían el simbolismo de la arquitectura monumental y otros códigos relacionados seguramente con el uso del espacio por parte de los participantes, su gesticulación y vestido. Cierta imaginería y objetos portátiles como altares y templos portátiles, almacenados durante algún tiempo y desplegados ocasionalmente, se integrarían a la significación del ritual en los ambientes íntimos.¹⁵⁵

Teotihuacan fue una urbe pluriétnica, y, por tanto, sólo algunas prácticas sociales llevadas a cabo en su territorio corresponderían a una cultura propiamente teotihuacana. Al canon de la imagen visual de Teotihuacan se incorporaron, con seguridad en distintos momentos, motivos y temas de la plástica difundida en otros pueblos mesoamericanos. Entre ellos, las secuencias de círculos concéntricos desde las fases tempranas distinguen a la plástica de esa urbe. En algunas zonas de Teotihuacan se conservaron imágenes visuales de culturas específicas, sin embargo, la distribución urbana de los cánones de la plás-

155. Algunos patios en los cuales se colocaban altares portátiles tuvieron en su perímetro almacenes de parafernalia ritual. Manzanilla, *Anatomía de un conjunto residencial teotihuacano en Oztotyahualco*.

tica permite diferenciar una cultura visual que correspondería a una identidad étnica teotihuacana, que trascendería las diferencias entre los diversos grupos que poblaron la urbe.

La publicación titulada *La pintura mural prehispánica en México. Teotihuacan*¹⁵⁶ no aborda la integración temática de la imagen visual en los aspectos funcionales de la arquitectura y el urbanismo; se espera que el presente trabajo sea una contribución en alguna medida a esos estudios. Propongo un modelo de análisis de la plástica figurativa flexible, que permite combinar las observaciones formales y temáticas, con miras a comenzar a establecer correlatos entre evidencia de diversa naturaleza. La clasificación que tiene como punto de partida el estudio temático comparativo entre muestras de origen teotihuacano es un principio sobre el cual es posible construir análisis del cambio y permanencia, temática y contextual, de la imagería en distintas culturas del centro de México hasta tiempos del Posclásico.

Cierta evidencia muestra que varios paradigmas formales y temáticos tuvieron determinadas funciones sociales. El estudio temático de la imagería teotihuacana, de sus medios, soportes y usos sociales, señala que quienes tenían la capacidad de acceder a la expresión canónica registraron mayormente aspectos de la religiosidad, imbricada con símbolos relativos a la estructura social y política de la urbe. La mayor parte de los temas que caracterizan la imagería teotihuacana se relacionan con el ritual y con una mitología que, poco a poco, se desprende de la acumulación de los hallazgos arqueológicos. Para comprender la imagería cerámica aún es necesaria una sistematización del corpus obtenido en múltiples proyectos arqueológicos. Esto permitirá corroborar o desechar las propuestas preliminares que se presentaron en este estudio.

Las imágenes que se interpretan como una unidad de significación completa, cuando es posible, deben estudiarse en conjunto con otras imágenes del mismo contexto.

Aunque falta mucho por indagar, la evidencia señala que la plástica figurativa teotihuacana estuvo determinada por los puntos de vista e intereses de grupos sociales específicos. La imagería en la escultura mayor y la pintura mural corresponden, de manera dominante, a los edificios que se han definido como administrativos, y estaría mediada por las organizaciones gubernamentales; aunque también habría muestras en algunas zonas residenciales de los grupos de élite. Hay motivos para suponer que las integraciones entre formas y

156. De la Fuente, *La pintura mural prehispánica en México, Teotihuacan*, 2 t.

temas estuvieron determinadas por los productores de la imagería y por sus destinatarios; esta línea de investigación tiene mucho que ofrecer.

Hay rasgos formales y temáticos que permiten distinguir versiones teotihuacanas de temas difundidos en varias culturas. Hasta ahora, en el canon de Teotihuacan, no se han identificado patrones que permitan asociar claramente recursos temáticos con etnias específicas, ésta es otra línea de investigación que seguramente dará resultados positivos.

La distribución de algunos programas de murales en la arquitectura señalaría que las descripciones pictóricas de ambientes topográficos referirían a lugares apropiados para actividades rituales. Allí figurarían imágenes de una topografía sagrada expresada por una retórica que involucraría la imagen visual. En Teotihuacan, quizá habría programas temáticos en prácticamente todos los conjuntos arquitectónicos con imagería, pero sólo algunos se han analizado. Es necesario desarrollar el estudio de esa retórica antropológica.

El estudio contextual de la imagería tendrá mucho que ofrecer, esto indica que cabría esperar que además de un culto estatal al Dios de las Tormentas, otros cultos que permearon grupos sociales, en algún momento, se adoptaron como emblemas estatales, de allí la difusión de ciertas figuras presentadas con las normas de la plástica teotihuacana. Objeto de tales cultos podrían ser las esculturas monumentales femeninas procedentes del área de la Pirámide de la Luna, que han sido reinterpretadas recientemente por Paulinyi como una deidad del maíz,¹⁵⁷ los recientes hallazgos de ofrendas en el túnel bajo la Pirámide de la Serpiente Emplumada de La Ciudadela confirmarían la relevancia de las deidades o entes de culto femeninos, en la actividad ritual de grupos no domésticos. Como las imágenes del Dios de las Tormentas, las esculturas identificadas con el Dios Viejo se presentan en contextos asociados con cultos estatales, pero también en estructuras de tipo doméstico, ambos serían parte del ritual estatal. La plástica teotihuacana señalaría que los grupos en el poder se investían con atributos como las anteojeras, que caracterizaban al Dios de las Tormentas y posiblemente a otras deidades, aunque los entierros señalarían que ese atributo de poder permearía hasta las élites de los conjuntos arquitectónicos de tipo doméstico más modestos.¹⁵⁸

157. Paulinyi, "The Maize Goddess in the Teotihuacan Pantheon", 86-90.

158. Cynthia Conides y Warren Barbour, "Tocados dentro del paisaje arquitectónico y social en Teotihuacan", en *Ideología y política a través de materiales, imágenes y símbolos. Memoria de la Primera Mesa Redonda de Teotihuacan*, María Elena Ruiz Gallut, ed. (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas-Instituto de Investigaciones

También hay otras posibles figuras de culto femeninas y masculinas, realizadas en esculturas de bulto, procedentes de la zona ceremonial de la urbe.

Además de los que se conservaron en soportes asociados con las élites gobernantes, algunos temas se presentan en contextos relacionados con el ritual doméstico, de amplia distribución social, como son las figurillas, aunque éstas también presentan temas asociados con las élites, como el felino ataviado con atributos de poder.

La distribución temática diferencial en determinados sectores funcionales, por medio de programas escultóricos y pictóricos centralizados se observa con mayor claridad desde la fase Tlamimilolpa. Resulta un reto concebir tal distinción en las etapas más tempranas, debido al estado del conocimiento de la imagerie en las subestructuras de los edificios. ❀

Obras, documentos

Cosmovisión nonuya e imagen poscolonial en el arte colombiano: una mirada a la obra de Abel Rodríguez

Nonuya Worldview and Postcolonial Image in Colombian Art: a Look at the Work of Abel Rodríguez

Artículo recibido el 15 de diciembre de 2016; devuelto para revisión el 14 de marzo de 2017; aceptado el 21 de mayo de 2017, <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2017.111.2608>

Jorge Lopera Gómez Universidad EAFIT, Medellín, Colombia
jlopera9@eafit.edu.co, loperagomezj@gmail.com

Publicaciones más relevantes Libro en coautoría con Viviana Palacio, *Museo de Arte Moderno de Medellín: breve historia* (Medellín: Mesaestándar, 2016); “Procesos de creación en arquitectura o construcciones ilusorias: límites difusos en la obra del grupo Utopía”, *Revista Co-herencia* 12, núm. 22 (2015): 269-276; en coautoría con Efrén Giraldo, “Ficción y proyectación: arquitectura e imagen en la obra del grupo Utopía (Medellín, 1979-2009)”, en *¿Arte sin estética?* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2016), 211-244.

Juan Gonzalo Betancur Universidad EAFIT, Medellín, Colombia
jbetan38@eafit.edu.co

Publicaciones más relevantes Libro en coautoría con Kim Manresa, *Los olvidados-Resistencia cultural en Colombia* (Bogotá: Villegas Editores, 2004); “Conflicto armado interno versus amenaza terrorista: la disputa por un concepto”, *Reflexión Política* 12, fasc. 24 (2010): 68-77; “En la guerra, los periodistas fastidian”, *Estudios Venezolanos de Comunicación*, núm. 122 (2003): 10-16; “Colombia, una guerra en ‘contravía informativa’”, *Reflexión Política* 4, fasc. 8 (2002): 118-135.

Líneas de investigación Estudios culturales; estudios de narrativas; teoría e historia del arte en Colombia; estudios visuales.

Lines of research Cultural studies; studies on narratives; theory and history of art in Colombia; visual studies.

Resumen Este artículo propone una mirada a la obra de Abel Rodríguez, un indígena de la comunidad nonuya que ha contribuido mediante pinturas y dibujos a la comprensión de los ecosistemas sociales de la Amazonía colombiana, y que ha empezado a ser reconocido por la institucionalidad del arte contemporáneo mediante la participación en exposicio-

nes en los ámbitos nacional e internacional. Esta contribución aborda la relación entre la cosmovisión nonuya y la forma de participar de Abel Rodríguez en el arte contemporáneo. Para este trabajo se revisan algunos relatos tradicionales representados por Rodríguez, se analiza la relación entre imagen y narración, y se considera su obra a la luz de los estudios culturales, el llamado “poscolonialismo” y la institucionalidad del arte, a sabiendas de que la emergencia de discursos “menores”, como sucede en este caso, puede permitir nuevas discusiones en el arte contemporáneo.

Palabras clave Lenguas nativas de Colombia; arte colombiano contemporáneo; arte indígena; estudios culturales; poscolonialismo; imagen.

Abstract This text seeks to analyze the work of Abel Rodríguez, a native member of the Nonuya community who has contributed through his paintings and drawings to the understanding of social and ecological systems in the Colombian Amazon region. His work has begun to be recognized by the institutions of contemporary art via national and international exhibitions. This contribution addresses the relationship between the Nonuyas’ world view and Abel Rodríguez’s form of participation in contemporary art. Selected native tales are examined and the relationship between image and narration is analyzed. His work is considered from a cultural studies approach, in the light of so-called “post-colonialism” and art institutionalism, in the understanding that the emergence of “minor” discourses, as is the case here, generates new discussions in contemporary art theory.

Keywords Native languages of Colombia; Colombian contemporary art; indigenous art; cultural studies; postcolonialism; image.

JORGE LOPERA GÓMEZ
JUAN GONZALO BETANCUR BETANCUR
UNIVERSIDAD EAFIT, COLOMBIA

Cosmovisión nonuya e imagen poscolonial en el arte colombiano: una mirada a la obra de Abel Rodríguez

Yo soy muy tranquilo por todo. No me preocupo ni me afano
ni me siento derrotado por nada. Espero que pasen los tiempos.
Llegará el momento.

ABEL RODRÍGUEZ

Cuentan los relatos de las comunidades indígenas que habitan cerca de los ríos Amazonas, Mirití-Paraná y Caquetá que en el origen de los tiempos había un Árbol Río que dio origen al mundo del agua. Del árbol se derivaron tres ríos: uno que vuela, otro que corre caudalosamente sobre la tierra y uno que corre de manera subterránea. El mito se refiere al río Amazonas.

De acuerdo con la mitología nonuya,¹ en un principio el territorio amazónico estaba habitado por los cuatro seres creadores y su tía, quien al ser la única

1. El pueblo nonuya vive en el suroriente de Colombia, en el departamento del Amazonas. Fueron una cultura numerosa, pero la llegada del auge de la extracción del caucho entre finales del siglo XIX y comienzos del XX llevó a que se les esclavizara y a que sufrieran toda clase de vejámenes. Eso provocó el desplazamiento de su territorio y una disminución drástica de su población. Hoy, su lengua se encuentra en peligro de extinción ya que las tres personas que la hablaban plenamente ya fallecieron. Dos adultos —uno de ellos Abel Rodríguez— y dos jóvenes tienen competencia y conocimiento sobre esta lengua, aunque limitado. Véase Juan A. Echeverri e Isabel V. Romero, “Agonía y revitalización de una lengua y un pueblo: los nonuya del Amazonas”, *Forma y Función*, núm. 29 (2016): 135-156.

con acceso directo al agua era mezquina con el líquido vital haciéndoles creer a sus sobrinos que la poca que tenía la recolectaba todas las noches de las gotas de los árboles frondosos que cubrían la selva. Un día, el menor de los cuatro hermanos decidió convertirse en murciélago para descubrir de dónde obtenía la tía el agua y se dio cuenta de que provenía de un árbol. Voló al encuentro de los otros tres, ante quienes develó el misterio descubierto.

Los hermanos decidieron tumbar el árbol con un hacha para dejar el agua en este mundo. Cuando lograron derribarlo, no cayó al suelo: quedó colgando de bejucos que lo sostenían desde el cielo. De acuerdo con el relato, si no hubiera quedado colgando, no se hubieran formado las nubes ni las corrientes que hacen que llueva sobre el Amazonas. Este sistema aéreo recibió el nombre de “El río que vuela”. El relato cuenta también que al principio el árbol estuvo colgado hacia el Occidente y luego se volteó hacia el Oriente, es decir, que el río Amazonas corrió primero hacia el Occidente y luego invirtió su rumbo.²

Los cuatro hermanos enviaron una ardilla para cortar los bejucos, pues dentro de las especies que habitaban el territorio ésta era veloz y tenía los dientes bastante afilados. La tía les advirtió la necesidad de construir un soporte en el piso para que al caer el árbol no siguiera hacia las profundidades de la Tierra. Los cuatro, entonces, construyeron una estructura endeble que no resistió. Por ello, éste se hundió en lo más hondo y dio origen a un río que corre de manera subterránea.³ Entre uno y otro, sobre la superficie de la Tierra, finalmente se formó, asemejando la forma de una serpiente, el río Amazonas.

2. Este relato mítico tiene una correspondencia en hallazgos científicos que confirman varias de las ideas presentes en el cuento nonuya: estudios geológicos han demostrado que en el Mioceno Medio y Mioceno Superior, antes de que surgiera la cordillera de los Andes, el río Amazonas desembocaba en el océano Pacífico y luego de que emergieran los Andes cambió su dirección y empezó a desembocar en el Atlántico. Si bien el relato fantástico resulta poco creíble, la teoría científica de algún modo valida el conocimiento tradicional que, a través de los relatos orales, llevaba a las comunidades amazónicas a pensar que el río en algún momento invirtió su rumbo. Véase Parque Explora, “El Árbol Río”, consultado el 5 de agosto de 2016, en https://www.youtube.com/watch?v=ENrKx13As_o.

3. Un estudio de los profesores brasileños Elizabeth Tavares Pimentel y Valiya Hamza, publicado en 2011, demostró la existencia de una corriente de agua que fluye entre las rocas porosas debajo del río Amazonas a una velocidad de 100 metros por año, lo que ha suscitado numerosas discusiones acerca de la existencia real de un río subterráneo que podría considerarse como el más grande del mundo. Véase Elizabeth Tavares Pimentel y Valiya Hamza, “Indications of an Underground River Beneath the Amazon River: Inferences from Results of Geothermal Studies”, conferencia presentada en el XII Congreso Internacional de la Sociedad de Geofísica de Brasil, llevado a cabo en Río de Janeiro, del 15 al 18 de agosto, 2011.

Esta cosmovisión de la formación del mundo acuático expresada en el mito nonuya ha sido parte de las representaciones que Abel Rodríguez ha realizado en tinta china. Este hombre nació en la pequeña población de La Chorrera en 1941 y es miembro de la comunidad Peña Roja, de los resguardos Villazul de la etnia nonuya, en el departamento colombiano de Amazonas. Desde finales de la década de los ochenta se convirtió en colaborador de las investigaciones que lleva a cabo la organización Tropenbos Internacional Colombia.⁴ Mediante proyectos desarrollados por Tropenbos sobre la botánica del Amazonas, la clasificación local de árboles y plantas, sus usos, los ciclos de cultivo y las relaciones sociales que esto implica, Rodríguez encontró en la pintura una forma de plasmar su conocimiento, una producción visual que hoy suma más de 400 ilustraciones de árboles y plantas.⁵

Rodríguez pertenece al clan Gavilán de los nonuya y su nombre original es Mogaje Guiju, que traduce “el resplandor de las plumas del gavilán bajo el sol”. El idioma de este grupo indígena constituye una de las cinco lenguas nativas de Colombia definidas como “moribundas”,⁶ la clasificación más dramática

4. La Fundación Tropenbos Colombia es una ONG holandesa que aboga por la conservación y el manejo sostenible de los bosques tropicales. Durante varias décadas ha realizado proyectos de investigación con comunidades indígenas en la selva amazónica colombiana.

5. Pese a que al inicio de la cooperación con Tropenbos el papel de Rodríguez era en gran medida ayudar a la investigación de los ecosistemas de la Amazonía, específicamente como guía y sabedor de los usos y los nombres de las plantas, años después Rodríguez empezaría, por sugerencia de Carlos Rodríguez, director de Tropenbos, a realizar dibujos basados en el conocimiento que tenía del territorio. Como el mismo artista recuerda, al principio la mano le temblaba y las líneas se torcían, y fueron muchos los ensayos que tuvo que hacer con diferentes técnicas, entre ellas dibujos con lápices de color, acuarela y acrílico, hasta que eligió la tinta china. De este modo, el aprendizaje y afianzamiento del dibujo, en su caso, fueron posibles gracias a la experimentación, tal y como sucedió con el aprendizaje sobre las plantas. Véase *Mira! Artes visuales contemporáneas de los pueblos indígenas*, “Abel Rodríguez”, entrevista realizada al artista en abril de 2014, consultada el 17 de agosto de 2016, en www.youtube.com/watch?v=XGexoCeG2vU.

6. Las otras lenguas “moribundas”, según la denominación del lingüista y filósofo Jon Landaburu, uno de los más prestigiosos estudiosos de las lenguas nativas de Colombia, son la tinigua (con dos hablantes), carijona (se calcula unos 30 hablantes pasivos, es decir, que la comprenden pero no la hablan ni la utilizan en ningún espacio), totoró (con cuatro hablantes activos y unos 50 pasivos) y pisamira (se calculan unos 25 hablantes). La Unesco clasifica a la nonuya como “críticamente en peligro”. Véase Jon Landaburu, *Clasificación de las lenguas indígenas de Colombia* (Bogotá: Centro Colombiano de Estudio de Lenguas Aborígenes y Universidad de Los Andes, 1999, 10-25); Jon Landaburu, “Las lenguas indígenas de Colombia: presentación y estado del arte,” en *Amerindia*, núms. 29/3011 (2004-2005); Unesco, “Unesco Atlas of the World’s Languages in Danger”, consultado el 11 de agosto de 2016, en www.unesco.org/culture/languages-atlas/index.php.

para las 41 lenguas, de 68 que tiene el país, que están en peligro de extinción.⁷ Desde niño aprendió y practicó conocimientos acerca de los tipos de plantas, usos y ubicación, una muestra de la relación que las comunidades indígenas establecen con el entorno que habitan. Los dibujos de Rodríguez dan cuenta de los conocimientos de la comunidad nonuya sobre los sistemas propios de la selva amazónica, una representación posible gracias a su memoria. Su capacidad artística no se limita a representaciones bidimensionales, sino que también tiene trabajos de cestería tradicional que diferencia dos tipos de canastos: unos que se hacen para uso diario y otros que se fabrican con más cuidado, poseen más detalle y cargan contenidos simbólicos, que sirven como intercambio económico con otras personas.

A raíz del trabajo que ha realizado de la mano de Tropenbos, la obra de Rodríguez ha empezado a considerarse dentro de los circuitos del arte contemporáneo, como una manera de incluir relatos “menores”⁸ en los escenarios de las artes plásticas y visuales. El presente texto revisa la manera en que el trabajo de Rodríguez se ha hecho visible en los últimos años a partir de exposiciones nacionales e internacionales, y las implicaciones que esto tiene dentro de la historiografía y la teoría del arte.⁹ Podríamos señalar en este punto varias situaciones:

- 1) La validación de una producción estética proveniente de alguien ajeno a los circuitos artísticos tradicionales, un hecho que sugiere la emergencia de actores que normalmente han sido invisibilizados por el discurso oficial y que, de acuerdo con el crítico, historiador y curador cubano

7. Según Landaburu, en una entrevista realizada por los autores en noviembre de 2015, la escala de peligrosidad para estas lenguas en Colombia es: en peligro potencial 20 de ellas, en peligro II, en serio peligro 4 y moribundas 5. En 2009, la Corte Constitucional de Colombia, mediante el Auto 004, demandó del Estado colombiano atención especial y medidas de protección para 34 pueblos indígenas que consideró “en situación de alto riesgo”. En 2010, la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) lanzó una campaña internacional por la supervivencia de 32 grupos étnicos o pueblos indígenas “en peligro de extinción” (ONU-Derechos Humanos).

8. El término ha sido utilizado por Gilles Deleuze y Félix Guattari (*Kafka por una literatura menor* [México: Era, 1978], 28), para referirse, dentro de los estudios literarios, a un tipo de literatura que no se inscribe en las corrientes dominantes y que viven en la extrañeza de la lengua. De acuerdo con los autores: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor.” El uso del término se ha extrapolado a otros campos de conocimiento, entre ellos el arte, de tal modo que la situación que tiene lugar en el caso de Abel Rodríguez puede emparentarse con la idea de un relato menor dentro de la teoría y la historia del arte contemporáneo, gracias al discurso que sirve de trasfondo a sus pinturas.

9. La obra de Rodríguez se ha presentado, entre otras, en: la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá; la exposición *Historia natural y política: conocimientos y representaciones de la naturaleza*

Gerardo Mosquera, hace parte de las nuevas dinámicas que tienen lugar en la internacionalización del arte contemporáneo.¹⁰

- 2) La relación entre narración e imagen, objeto de estudio en los últimos años en los campos de la estética, la historia y la teoría del arte, que se hace presente en gran parte del trabajo de Abel.
- 3) La confluencia de circunstancias que refieren a una situación del arte que puede emparentarse con las teorías poscoloniales y los estudios culturales.

La presencia de Abel Rodríguez en el campo del arte hace visible un relato menor dentro de la historia del arte colombiano. En él confluyen otros casos aislados que aún se mantienen al margen de las instituciones artísticas y que todavía operan bajo la premisa del arte como una práctica íntimamente ligada a la experiencia vital, un rasgo que es por demás común en las comunidades indígenas por medio de la cosmovisión que han establecido acerca del universo y en consecuencia de la existencia misma.¹¹

La mirada directa del mundo: conocimiento y manifestación artística

La marginalidad a la que han estado sometidos los pueblos indígenas desde el periodo de la colonia es una constante que sigue presente en la realidad latinoamericana

(2009) en el Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría de la Universidad EAFIT (Medellín); el *43 Salón (inter) Nacional de Artistas* (2013); la exposición *Selva cosmopolítica* (2014) en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia; la exhibición “Waterweavers: The River in Contemporary Colombian Visual and Material Culture” (2014) en el Bard Graduate Center de Nueva York; y la exposición “La vorágine” (2015) en la Galería OMR en la Ciudad de México, una de las más relevantes de ese país.

10. Gerardo Mosquera, “Adiós a la antropofagia. Arte, internacionalización y dinámicas culturales”, conferencia dictada en el Museo Banco de la República de Bogotá, consultado el 25 de julio de 2016, en www.youtube.com/watch?v=loXli9BNPyo.

11. En 2014, Abel Rodríguez ganó el premio principal Prince Claus, otorgado por la fundación homónima, que premia a personas o instituciones que contribuyen al desarrollo o la cultura contemporánea. Su reconocimiento se debe, entre otras cosas, a la función que ha cumplido como mediador en el conocimiento de los sistemas ecosociales del Amazonas con Tropenbos, un proceso en el que ha dado a conocer la visión del mundo indígena como fuente de conocimiento para el bien común. El intercambio cultural que suscita este tipo de proyectos, donde convergen el *mythos* propio de las comunidades indígenas y el *logos* perteneciente a las investigaciones científicas occidentales, ha ocurrido en un contexto en el que la discriminación y la violencia han sido constantes.

mericana. Las vías que se han buscado para preservar los valores culturales de las comunidades nativas han sido múltiples, en especial desde la segunda mitad del siglo xx. No obstante, por fuera de cualquier estrategia estatal o gubernamental, dentro de la comunidad nonuya, uno de sus habitantes ha documentado mediante la imagen pictórica la cosmovisión y el conocimiento botánico y medicinal de esta cultura. Debe señalarse que las manifestaciones pictóricas de comunidades nativas han correspondido a la manera particular en la que ven el mundo, algo que guarda una estrecha relación con el carácter vital, inherente a la práctica del arte. De acuerdo con el historiador alemán Hans Belting, muchas de estas imágenes constituyen actos sociales que corresponden de manera simétrica tanto a la percepción como a la representación de la existencia, y están relacionadas con interrogantes acerca de la identidad colectiva.¹²

Pensar la obra de Abel Rodríguez en esta vía implica reconocer que, en tanto miembro de una comunidad amazónica, su percepción de la vida nativa conlleva inevitablemente a la producción de imágenes en las que los relatos indígenas se hacen presentes a través de un medio como la pintura. De hecho, ésta ha sido la razón para que sus pinturas se consideren como una forma de documentar el conocimiento tradicional de la comunidad nonuya. En su obra, tal conocimiento ha estado centrado en la naturaleza del entorno vital. Ahí, la imagen es resultado de un proceso doble: por un lado, se encuentra la mirada que recae sobre la realidad inmediata y, por otro, la asignación de sentido o “imagen mental” que surge al cargar simbólicamente la visión del mundo con los mitos y relatos tradicionales del conocimiento indígena. Belting otorga a esta condición un carácter antropológico y lo advierte así:

La duplicidad del significado de las imágenes internas y externas no puede separarse del concepto de imagen [...]. Una *imagen* es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen o transformarse en una imagen. Debido a esto si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico.¹³

La acción creadora de las imágenes de Rodríguez, si bien responde a la percepción inmediata, cumple también un papel fundamental para las lectu-

12. Hans Belting, *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Madrid: Katz Editores, 2009), 8.

13. Belting, *Antropología de la imagen*, 14.

ras culturales y antropológicas. Las imágenes adquieren un carácter medial al insertarse en contextos sociales ajenos al origen de las pinturas, especialmente cuando se presentan tanto en el contexto de las investigaciones científicas de Tropenbos como en los circuitos del arte contemporáneo. Además recurren a un medio tradicional en un momento histórico en el que el arte explora nuevos horizontes de creación con la experimentación de múltiples medios. Aunque la pintura se ha actualizado y ha seguido su curso en la historia del arte reciente, los dibujos de Rodríguez muestran la pintura en su expresión más primaria: como recurso que representa el mundo de la vida cotidiana y que busca explicar los fenómenos cercanos a la existencia de un pueblo indígena. En su trabajo, más que la intención de ingresar en el campo artístico, prima la elaboración de imágenes como un documento que expone los saberes tradicionales y fija un lenguaje producto de las tradiciones orales. De este modo, el medio en el que realiza la imagen y la forma en la que la produce, escapa a cualquier tentativa de relacionarla con los cánones establecidos por la historia y la teoría del arte. Podría decirse que en el trabajo de Abel la imagen opera, desde su gesto, más como una suerte de transparencia simbólica —gracias a la simetría entre la representación y el conocimiento indígena— que como una actitud autorreflexiva sobre los problemas del arte. Las imágenes son resultado de actos de enunciación: mitos y conocimientos que han pasado de generación en generación, y que remiten a una verdad superior, tal y como sucede en *El árbol de la abundancia y la gente* (fig. 1).

Una de sus pinturas, titulada *Territorio centro* (fig. 2), muestra un fragmento de la selva amazónica vista desde arriba. En la imagen puede notarse un río que corre a lo largo del dibujo y en el que confluye otro afluente más tenue que proviene de la parte superior. Ambos ríos hacen parte de un tapete verde, uniforme, en el que también aparecen árboles de gran altura que tienen valor para las comunidades nativas por los usos que se derivan de sus hojas y cortezas. En este sentido, las pinturas realizadas por Rodríguez son a su vez cartografías que presentan un territorio desde sus múltiples dimensiones: temporal, simbólica o de interacción social. Su figura se acerca más a la de un etnógrafo que a la de un artista que busca hacer mapas con condiciones estéticas que le permitan ingresar en los espacios de presentación del arte, toda vez que el proceso de representación parte del despliegue de su existencia en la selva amazónica, esto es, de su contacto con un territorio específico. En su caso, el trabajo se asemeja al de los ilustradores de relatos de viaje de los siglos XVIII y XIX, que en un intento por documentar la realidad y traducir en imágenes los hallazgos de



1. Abel Rodríguez, *El árbol de la abundancia y la gente*, 2014, tinta china sobre papel, 100 × 70 cm. Imagen cortesía de Óscar Roldán Alzate.

las ciencias, dibujaban plantas, lugares geográficos y mapas con un interés que se inscribía claramente en el ejercicio de clasificación moderno.

Sin embargo, de acuerdo con el curador sueco Jan-Erik Lundström, “tras declarar que el mapa produce territorio, el siglo XXI sigue produciendo cartografías críticas emergentes con modelos alternativos o revisionistas de creación de mapas”.¹⁴ Esta perspectiva no se aleja del contenido que tiene el trabajo de Rodríguez, que por momentos alude a series de ilustraciones botánicas, en otros se refiere a los mitos fundacionales del conocimiento indígena, y en otras ocasiones refiere a secuencias de imágenes en las que se aprecia la temporalidad de los bosques tropicales de la Amazonía colombiana. Cada una de estas versiones

14. Jan-Erik Lundström, “Haz un mapa”, en *Saber desconocer. 43 Salón (inter) Nacional de Artistas*, t. 11: *Libro de creencias* (Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2014), 308.



2. Abel Rodríguez, *Territorio centro*, 2014, tinta china sobre papel, 50 × 70 cm. Imagen cortesía de Óscar Roldán Alzate.

muestra el territorio no a partir de una idea tradicional de “mapa” que sirve para ubicarse espacial y geográficamente, sino desde una perspectiva ampliada en la cual se presentan las diferentes condiciones que lo componen. Podría decirse que la dimensión simbólica derivada de las narraciones nativas sobrepasa por momentos el plano físico al que alude el mapa. Si las cartografías han sido herramientas de lectura del territorio, ya no sólo como lugar físico sino también como soporte gráfico que remite a las interacciones sociales de una comunidad con su entorno, los límites entre la representación física y mental de la comunidad nonuya confluyen, en el caso de Rodríguez, en cada una de las imágenes que crea gracias a su experiencia vital en la Amazonía. Esta situación, retomando los argumentos de Hans Belting, hace que la imagen tenga un carácter eminentemente antropológico.

Desde esta perspectiva, otra obra que da cuenta del conocimiento de los procesos que se llevan a cabo por las comunidades nativas es la serie *Chagra*

(véase figs. 3-6), en la que cuatro pinturas evidencian, cada una con un intervalo de seis meses, el cambio de un tipo de cultivo que es frecuente en la Amazonía colombiana. El cultivo y la siembra, como acciones propias de las comunidades de esta región, tienen en la agricultura itinerante o *chagra* una forma de interactuar con los ecosistemas. De acuerdo con los investigadores Jesús Hernán Giraldo y Myriam Constanza Yunda, la *chagra* forma parte fundamental de la subsistencia de las familias indígenas:

La agricultura itinerante o *chagra* es hecha por la familia indígena mediante la selección del sitio, tumba selectiva del bosque, dejando en pie las palmas y árboles frutales que son de interés e importancia para su alimentación, quema del material derribado, siembra y establecimiento de varias especies vegetales nativas y propias de la región de periodos vegetativos semestrales, anuales y perennes, limpieza, recolección y abandono. La biodiversidad mantenida y establecida en la *chagra* es una herencia cultural que hace parte de la identidad de cada familia. Su función es garantizar la alimentación y subsistencia de la familia indígena, constituyendo parte esencial de la seguridad alimentaria de ésta, complementando las actividades de recolección, caza y pesca.¹⁵

El proceso de la *chagra*, documentado por Rodríguez, sugiere también un cambio paulatino en la experiencia de las comunidades respecto al paisaje. El lugar en el que se realiza la tala selectiva elimina primero la vegetación abundante para dar paso al crecimiento de cultivos en un periodo de al menos un año y medio. Rodríguez muestra con claridad los cambios que se hacen visibles cuando la diferencia temporal alcanza los seis meses. En las pinturas se advierte la presencia de árboles que resultan relevantes para la mitología nonuya, y la coincidencia una vez más del conocimiento tradicional y el relato mítico (figs. 3-6).¹⁶

Pese a que en gran parte ha sido el trabajo pictórico de Rodríguez del que se ha ocupado el mundo del arte, debe señalarse que la manifestación de la

15. Jesús Hernán Giraldo y Myriam Constanza Yunda, “La *chagra* indígena y biodiversidad: sistema de producción sostenible de las comunidades indígenas del Vaupés”, en *Cuadernos de Desarrollo Rural* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2000), 47.

16. En un documental de 2005 del holandés Jan Willem Meurkens titulado *From Inside Out*, una de las escenas muestra el momento en que un indígena trata de tumbiar un árbol para hacer una *chagra*. Del árbol sale gran cantidad de agua, una imagen semejante a la enunciada al inicio de este artículo en el mito del “Árbol Río”.



3. Abel Rodríguez, *Chagra de un mes*, de la serie *Chagra*, 2013, tinta china sobre papel, 50 x 70 cm. Imagen cortesía de Óscar Roldán Alzate.

cosmovisión nonuya tiene también en la producción tridimensional un punto de anclaje. Rodríguez es también experto en la cestería tradicional que incluye canastos, chinchorros, balays y cernidores.¹⁷ Estas creaciones llegaron a la comunidad por medio de relatos mitológicos, como narra el artista en una entrevista realizada en 2013 por la Smithsonian Institution:

Hay que hacer canastos para empacar y transportar alimentos. Eso no es algo reciente, eso no lo inventó cualquiera, vino mitológicamente. Los canastos los inventó el creador a través de un hombre. En un sueño el espíritu le dijo al hombre: haga canastos para que su esposa pueda colar la masa, y a partir de allí se empezó a realizar este tipo de artesanía.¹⁸

17. *El chinchorro* es una hamaca y el *balay*, una cesta de poca profundidad equivalente a un plato.

18. SmithsonianFolklife, "Abel Rodríguez, Amazonian Basket Weaver", consultado el 5 de agosto de 2016, en www.youtube.com/watch?v=gl_9GY_fwek

A diferencia de lo que sucede en términos de preservación del conocimiento y de la cosmovisión nonuya en las imágenes bidimensionales, en el trabajo de cestería, exhibido en algunas de las muestras en las que ha participado Rodríguez, también se advierte una preservación de la cultura material de su comunidad. Mediante la presencia de trabajo artesanal en las exposiciones artísticas, los nonuya se hacen visibles, declaran su existencia y se representan como cultura; la exposición se convierte así en un lugar de enunciación. La artesanía entabla un diálogo con las pinturas y complementa su discurso desde objetos que remiten a las acciones sociales de la vida cotidiana de este pueblo indígena.¹⁹

Sea a través de la imagen o la cestería, la obra de Rodríguez llama la atención sobre la importancia del mito en la construcción de una visión del universo. Esta cuestión puede emparentarse con los estudios realizados por el teórico Adolfo Colombres, en tanto que para el autor argentino el mito es un fundamento en la configuración de la verdad:

El mito, como el lenguaje, configura un campo de posibilidades y prohibiciones. No se trata, como se cree vulgarmente, de una ficción, de una fantasía, desde que representa una traducción al imaginario de aspectos ciertos de la realidad. Por plasmarse en lo profundo de la conciencia diría que es la parte más significativa de la realidad, y que su lógica, para quien sabe interpretarla, es la más irrefutable, aunque a menudo no exprese el orden verdadero, literal, de los fenómenos.²⁰

19. La producción de cestería tiene dos formas: una en la que los patrones no necesitan un diseño específico, son básicos y sencillos, y sirve para el trabajo cotidiano; y otra en la que los objetos se usan para intercambio o para guardar frutas y casabe. En este caso, los patrones son más complejos y el entramado es doble, lo que otorga una función de estatus al objeto. Tanto lo bidimensional como lo tridimensional hacen parte de un proceso de creación en el que se materializa el pensamiento; sin embargo, ambos responden a condiciones distintas, pues mientras los canastos pueden concebirse como artesanías (el arte que tiene la función de servir a acciones específicas de la comunidad), los dibujos caben en el campo del arte a manera de documentación de la realidad. Si bien en los canastos está presente la visión del mundo, su fabricación responde a necesidades estrictamente pragmáticas. La artesanía es también un reflejo de las acciones sociales que realiza la comunidad.

20. Adolfo Colombres, "Mitos, ritos y fetiches. Desmitificaciones y resignificaciones para una teoría de la cultura y el arte de América", en *Hacia una teoría americana del arte*, Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar, eds. (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2004), 187.



4. Abel Rodríguez, *Chagra de seis meses*, de la serie *Chagra*, 2013, tinta china sobre papel, 50 × 70 cm. Imagen cortesía de Óscar Roldán Alzate.

El papel del mito en el caso que nos ocupa no está exento de tales consideraciones. Rodríguez construye un puente entre el universo de lo simbólico y el de los hechos de la vida cotidiana. Así, lejos de disociar ambas cosas, las integra por medio del arte. Se trata, en definitiva, de una producción visual que pone en evidencia una tensión entre la antropología, el lenguaje y la estética. Para Colombres, el arte, en especial el indígena y el popular, busca reproducir los mecanismos del mito con el fin de perdurar y alcanzar la categoría de patrimonio social. Rodríguez, quizá de manera inconsciente, intenta elaborar sus dibujos mediante tales mecanismos, esto es, de la relación entre las estructuras simbólicas y su simétrica representación de lo sagrado. En esta medida, debe decirse que el arte indígena difícilmente puede tratarse ante los discursos estéticos occidentales, pues lejos de cuestiones formalistas o filosóficas sujetas a la historia de las ideas, las representaciones enuncian su compromiso con la trama total de la comunidad, en la que otras lecturas de la realidad tienen un lugar preeminente.

*Imagen, palabra y memoria:
la obra de Abel Rodríguez ante el estado crítico de la lengua nonuya*

Si Rodríguez ha traducido los relatos y mitos originarios de su comunidad en imágenes, una revisión de su obra exige acudir a la relación entre imagen y palabra. Y se puede hacer desde dos ámbitos: del lugar preponderante que ocupan en los estudios recientes de la historia del arte y de la teoría estética las tensiones entre ambos elementos y desde la dimensión simbiótica que adquiere la interrelación imagen-palabra o palabra-imagen en el mundo mítico y físico de los pueblos indígenas.

Respecto del primer aspecto, si bien esa relación es un tema que puede situarse probablemente desde Homero y ha sido visitada desde entonces especialmente por la literatura por medio de la écfrasis, hay que señalar que ante los problemas de la imagen en el arte contemporáneo esta relación adquiere un nuevo valor. La obra artística de Rodríguez bien puede inscribirse en un territorio de confluencias donde el papel de la narración en relación con la imagen ofrece la posibilidad de documentar los saberes y tradiciones, y rescata el panorama cultural de este pueblo indígena. El teórico paraguayo Ticio Escobar sitúa una de las posibilidades de la imagen en el arte contemporáneo en los siguientes términos:

La imagen ocupa un lugar principal en el contexto complicado de la teoría contemporánea del arte. Por un lado, su facultad de moverse por encima de las contradicciones la pone al servicio del conciliador esteticismo globalizado. Por otro, esa misma aptitud le permite vincular presencia y ausencia, desconocer alegremente los límites del arte e iluminar, por un instante, la negra intemperie donde el lenguaje no puede internarse. Estas posibilidades abren opciones políticas a la mirada: la imagen es capaz de zafarse, aun fugazmente, de las dicotomías que inevitablemente sigue promoviendo el lenguaje —forjado en clave metafísica—, tales como las oposiciones entre autonomía y heteronomía estéticas, forma y contenido, signo y cosa, y sujeto y objeto, por citar sólo algunas de las dualidades que escinden el discurso occidental sobre el arte.²¹

Por otro lado, aunque las imágenes que crea Abel Rodríguez se encuentran atadas a la narración del mundo que recrean, su función es más que meramen-

21. Ticio Escobar, *Imagen e intemperie* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2015), 15.



5. Abel Rodríguez, *Chagra de un año*, de la serie *Chagra*, 2013, tinta china sobre papel, 50 × 70 cm. Imagen cortesía de Óscar Roldán Alzate.

te ilustrativa. Sus dibujos, pinturas y canastos no sólo soportan y reafirman el relato que es producto del lenguaje hablado de su pueblo originario, sino que operan como potencia autónoma que es depositaria de un rico universo simbólico: el de la casi extinta nación nonuya. Las creaciones manuales de los pueblos indígenas están determinadas, quizá como en ninguna otra producción humana, por un sentido y trascendencia que se remonta a miles de años atrás hasta los primeros tiempos de la cultura que los produjo. Así, cualquier producto cultural —y podría incluirse también la obra artística de Rodríguez— tiene elementos profundos que se ubican en lo más hondo de la historia y la cosmogonía de su pueblo.

Porque para las comunidades indígenas en general —y la suya no es la excepción— cualquier obra manual, como el mencionado canasto, por poner un ejemplo, aparte de su sentido práctico y utilitario para la vida diaria, conlleva eso que el filósofo Fernando Urbina Rangel denomina una “dimensión moral”, que no es otra cosa que aspectos fundamentales de la cultura en la cual

se inscribe.²² Según Urbina, la cuidadosa elaboración de un elemento o utensilio comporta no sólo su eficacia práctica, sino la interiorización del espíritu de la virtud atribuida a ese utensilio por los primeros mitos. De ese modo, su cosmovisión también se traduce en productos y ellos tienen una importancia tal ya que su origen primigenio en el mundo aparece en antiquísimos relatos míticos los cuales se perpetúan en la realización de tales elementos manuales. Y al elaborar cada producto, mediante rituales cotidianos de creación, los antiguos mitos vuelven, se recuerda a los más jóvenes, permanecen en la palabra oral que se pronuncia al momento de su realización y tratan de mantenerse en su historia.

Aun así, las obras de Rodríguez van más allá, incluso, de ser transmisión y conservación del universo nonuya: son un modo de reivindicación de este pueblo y, a la vez, de otros similares que, como el suyo, son poseedores de una rica cosmogonía sometida al olvido, al abandono y al marginamiento tanto por agentes externos como por los propios miembros de la comunidad nonuya que sufren un proceso de aculturación.²³

Los nonuya o nononota, como también se denominan, han habitado de manera tradicional las riberas del río Cahuinarí, en el departamento colombiano de Amazonas. Pese a que la tradición oral y la historia regional aseguran que constituyeron un grupo poblacional importante, durante la época del auge de la explotación del caucho en la región amazónica (entre finales del siglo XIX y principios del XX) fueron perseguidos, esclavizados y sometidos a toda clase de vejámenes, lo que los llevó a una disminución drástica.²⁴ El desplazamien-

22. Fernando Urbina, “El sentido de las creaciones indígenas”, en *Lenguaje creativo de etnias indígenas de Colombia* (Medellín: Grupo de Inversiones Suramericana, 2012), 15-20.

23. Abel Rodríguez, y consecuentemente su obra, son depositarios de una cosmovisión con valiosos conocimientos sobre el sistema ecosocial de la Amazonía, de un legado construido durante miles de años por el pueblo nonuya en el espacio de selva donde ha devenido su existencia. No obstante, este pueblo —es necesario decirlo— está a punto de desaparecer en vista de que su comunidad, compuesta por menos de 100 personas, ha perdido muchas de sus prácticas sociales y culturales. Y su lengua, uno de los elementos centrales para la transmisión de la cultura, está clasificada por el Ministerio de Cultura de Colombia —como ya se mencionó— como “moribunda”. Su preservación es todo un desafío pues “pocas personas la entienden o hablan de manera muy limitada”. Véase Ministerio de Cultura, Gobierno Nacional de Colombia, “Nonuya”, consultado el 23 de julio de 2016, en www.mincultura.gov.co/areas/poblaciones/APP-de-lenguas-nativas/Documents/Nonuya.pdf.

24. Una situación idéntica vivieron numerosos pueblos indígenas de esta parte del continente por parte de la tristemente célebre Casa Arana. Y no sólo en ese momento de la historia, sino también posteriormente: en la segunda mitad del siglo XX, los nonuya se vieron obligados a emigrar hacia el río Putumayo y a zonas selváticas del territorio peruano. A eso se sumaron enfermedades



6. Abel Rodríguez, *Chagra de año y medio*, de la serie *Chagra*, 2013, tinta china sobre papel, 50 × 70 cm. Imagen cortesía de Óscar Roldán Alzate.

to del que fueron víctimas y el contacto obligado con otras culturas, incluyendo la de quienes los dominaron, hizo que no sólo su lengua sino otras prácticas y saberes tradicionales se fueran perdiendo con el paso de las generaciones. Todo ello como parte de un proceso violento, pero también sutil el cual, como explica Jacques Guyot, lleva a que “poco a poco, la gente que habla lenguas minoritarias interioriza la dominación y las abandonan”.²⁵

Estos factores históricos han llevado a que esta lengua originaria, como otras en Colombia y cientos más en todo el mundo, tenga hoy una fragilidad que pone en peligro su pervivencia y la consecuente transmisión de conocimientos producto de interacciones sociales milenarias. Esa situación va debilitando el

y epidemias que contribuyeron a que su población fuera diezmada. Los últimos nonuya viven en la comunidad de Peña Roja, en el corregimiento Puerto Santander, del departamento del Amazonas. Véase “Nonuya”.

25. Jacques Guyot, “La diversidad lingüística en la era de la mundialización”, *Revista Historia y Comunicación Social*, núm. 15 (2010): 59.

conjunto de elementos que integran su cultura, al punto de llevarla a desaparecer por completo porque la muerte de la lengua madre es un factor central en la desaparición de una cultura. De ahí que la producción artística de Abel Rodríguez sea además un elemento sustancial para, por lo menos, conservar la representación de la cosmovisión nonuya, de sus formas de ver el espacio que ocupan (mediadas obviamente por su percepción individual), de sus prácticas sociales, de sus relaciones con el medio natural que habitan, de su sentido del territorio, en fin, de su modo de habitar el mundo. Entonces, arte y lengua se amalgaman aquí y son a la vez formas de la memoria, especialmente significativas en esta cultura indígena materializada en unas comunidades ya debilitadas por los avatares de la historia.

Lengua y arte, palabra e imagen, son dos elementos de una misma moneda, intrínsecamente relacionados en tanto que ambos son formas para la representación del mundo. En sus “Notas sobre epistemología del lenguaje”, Juan Diego Quesada advierte que lengua y arte tienen una función simbolizadora:

Ambos están vinculados por compartir los materiales de que se construyen y por emerger ambos en los mismos contextos históricos. Difieren en grado; esto es, el *grado* de *abstracción* para la simbolización entre uno y otro es definitivamente mayor en el arte. Así pues, el artista en tanto sujeto de una colectividad pondría su individualidad, por una parte, y, por otra, la reproducción de la conciencia y de la totalidad de su medio para recrear su realidad y transmitirla representándola por medio de signos y reglas de producción artística en boga en su momento.²⁶

Perdida la lengua —como parece que ocurrirá en un periodo aún imposible de determinar con precisión pero que, se cree, será corto— sólo quedarán los vestigios de la lengua misma que hayan sido recogidos en grabaciones como parte de las diferentes investigaciones realizadas por personas y entidades, en las cartillas escolares que se utilizan en las escuelas indígenas, y en las estéticas de los propios objetos y elementos creados en especial por los más viejos de la comunidad,²⁷ como Abel Rodríguez. Porque muerto su idioma, prácticamente muere su cultura, como lo explica el antropólogo Wade Davis:

26. Juan Diego Quesada, “Notas sobre epistemología del lenguaje”, *Letras* 1, núms. 23-24 (1991): 22.

27. María S. González de Pérez, *Manual de divulgación de las lenguas indígenas de Colombia* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2011).

Un idioma, desde luego, no es únicamente una serie de reglas gramaticales o un vocabulario. Es un destello del espíritu humano, el vehículo por medio del cual el alma de cada cultura llega al mundo material. Cada idioma es un bosque primitivo de la inteligencia, un hito del pensamiento, un ecosistema de posibilidades espirituales.²⁸

Aquí es donde la obra de Rodríguez se constituye además como huella de un pueblo americano originario, en evocación no sólo de la producción material de un ser humano, sino de los más profundos rasgos del ser, pensar, actuar y crear de esta cultura ancestral.

*Poscolonialismo y discurso subalterno:
nuevas posibilidades para el arte contemporáneo*

Juan Downey tomó en 1976 la fotografía de un indígena yanomami sosteniendo una cámara de video como si estuviera grabando al artista chileno, que en ese momento capturaba una imagen fija por medio de su cámara fotográfica. Esa mirada de vuelta parecía advertir lo que años más tarde fue la inversión del panorama que había dominado las ciencias sociales desde el surgimiento de la antropología y las demás ciencias modernas: ya no se trataba de la mirada fría, externa y científica heredada por las ciencias naturales del siglo XIX. En la fotografía de Downey se trataba de alguien que podía hablar y manifestarse para contribuir a la construcción de conocimiento con una mirada alterna. Desde hace varias décadas en el horizonte de las humanidades y los estudios sociales ha empezado a posicionarse lo que teóricos han denominado como “la voz del subalterno”, una manera de construir nuevas narrativas. El historiador, crítico y curador cubano Gerardo Mosquera se refiere así al acontecimiento de Downey y el yanomami:

La imagen representa un desplazamiento de la mirada tomada por el primitivo, el periférico, el objeto habitual de la antropología, quien deviene un sujeto activo. Sin embargo, sólo conocemos la foto tomada por Downey y no la grabación realizada por el yanomami. [...] ¿Será posible que hable el subalterno?²⁹

28. Wade Davis, *Los guardianes de la sabiduría ancestral: su importancia en el mundo moderno* (Medellín: Sílabas, 2015), 14.

29. Mosquera, “Adiós a la antropofagia”.

La pregunta lanzada por Mosquera se toma del texto homónimo escrito por la teórica india Gayatri Chakravorty Spivak en el que se cuestiona el estatus dialógico del subalterno en la narrativa histórica capitalista, es decir, la imposibilidad que tenía el sujeto subalterno de que lo consideraran como un agente discursivo que pudiera hablar o responder en el marco de los grandes relatos.³⁰ Esta condición bien podría extrapolarse a los territorios del arte contemporáneo y, en particular, al contexto latinoamericano en un momento en el cual la internacionalización y la multiculturalidad empiezan a cambiar paradigmas establecidos durante gran parte del siglo xx. Para Mosquera, el aumento vertiginoso que han tenido los eventos artísticos en los últimos años, y que responden a realizaciones con periodicidad fija, como en el caso de las bienales y ferias, ha hecho visible a una serie de actores sociales y culturales dentro del panorama internacional que antes o no existían o sólo se limitaban a medios de circulación local.³¹ De este modo, la internacionalización del arte hoy no debe verse únicamente en términos de circuitos, sino también de los discursos que han comenzado a hacerse visibles mediante agentes provenientes de contextos por fuera de los círculos hegemónicos. Tal es el caso de producciones artísticas de algunos países asiáticos, africanos o latinoamericanos. Esto quizá señale una nueva ruta en la producción, presentación y distribución del arte en el panorama internacional, un arte ahora globalizado en el cual las diferencias culturales contribuyen a la pluralidad propia del mundo actual y no a las estructuras de poder jerárquicas que hasta hace unas décadas marcaron los lineamientos para las artes plásticas y visuales. Para el crítico cubano:

Las relaciones entre arte contemporáneo, cultura e internacionalización se han revolucionado en los últimos 15 años. Hemos dejado atrás los tiempos de los “ismos” y los manifiestos, así como aquellos de los “establishments” centralizados. La cuestión crucial en el arte hoy día es el extraordinario incremento de su práctica y circulación internacional y las implicaciones culturales y sociales de esta expansión.³²

Las implicaciones sociales y culturales que se derivan de esta nueva dinámica tienen en el reconocimiento de la diferencia uno de sus rasgos principales, en

30. Gayatri Chakravorty Spivak, “¿Puede hablar el subalterno?”, *Revista Colombiana de Antropología*, núm. 39 (2003): 297-364.

31. Mosquera, “Adiós a la antropofagia”.

32. Mosquera, “Adiós a la antropofagia”.

tanto los sujetos que participan de la circulación internacional del arte a su vez se encuentran en constante movimiento físico y cultural, con lo que se quiebra la noción de identidades fijas. Así, la pluralidad, la heterogeneidad y la multiplicidad de los discursos abren nuevos escenarios de discusión alrededor de las manifestaciones estéticas que se movilizan en el mundo del arte. Sin duda alguna se asiste también en el campo de la plástica a las “espumas” señaladas por el filósofo alemán Peter Sloterdijk en su libro *Esféras III*³³ donde, mediante una analogía, se refiere al mundo contemporáneo como una serie de escenarios que al mismo tiempo se imbrican unos en otros como si fuera una superficie espumosa en la cual constantemente emergen burbujas, mientras simultáneamente otras revientan. Del mismo modo, los discursos que circundan el arte contemporáneo hacen difusas las estructuras dominantes y la eclosión de nuevos sujetos con sus prácticas discursivas amplía el vasto panorama global del arte, ofreciendo relaciones interculturales y de diálogos disciplinares. Tanto la interculturalidad como la transdisciplinariedad son condiciones presentes en el trabajo de Abel Rodríguez, la primera al entrar en los diálogos recíprocos que ofrecen las exposiciones artísticas, y la segunda en su papel tanto de conocedor botánico como de artista. Podría advertirse que su producción bidimensional comparte entonces características propias del arte contemporáneo, en tanto representación cultural y manifestación estética, que puede inscribirlo de lleno en los circuitos de presentación y distribución artística.

La incorporación de la cosmovisión nonuya en los territorios del arte contemporáneo bien podría verse como una producción visual que supone una condición poscolonial, un cruce de la línea que divide el pensamiento abismal occidental (si se nos permite tomar la expresión de Boaventura de Sousa Santos). Cabe recordar que para De Sousa Santos (2010), la modernidad acentuó una línea “abismal” entre el pensamiento eurocéntrico y el pensamiento de zonas periféricas, al ser este último marginado bajo la perspectiva occidental.³⁴ Formas de conocimiento como la nonuya, que durante siglos quedaron “al otro lado de la línea” hoy encuentran un modo de reivindicación epistémica en el campo artístico.

El arte colombiano ha privilegiado por décadas la producción de artistas provenientes de las principales ciudades del país (Bogotá, Cali, Medellín

33. Peter Sloterdijk, *Esféras III*, trad. Isidora Reguera (Madrid: Siruela, 2014).

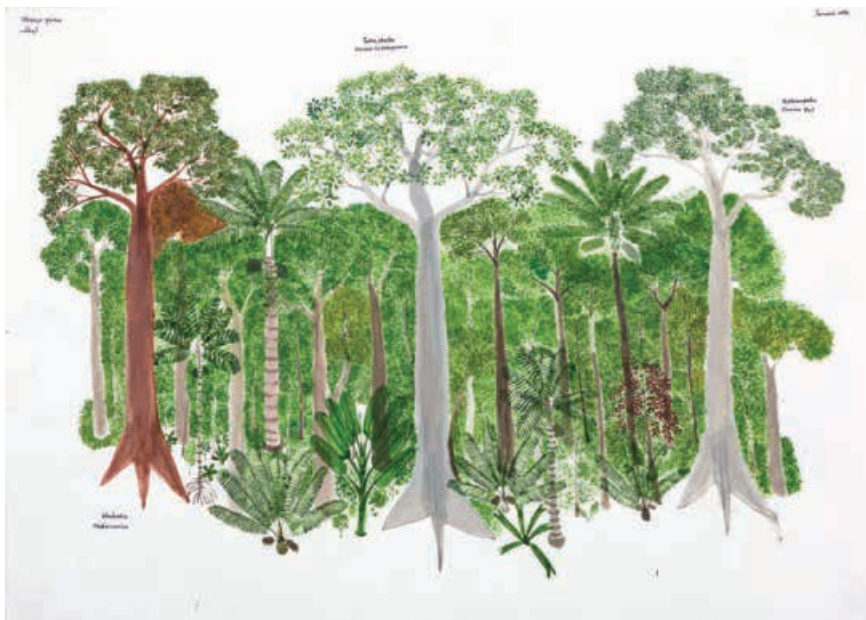
34. Boaventura de Sousa Santos, *Para descolonizar Occidente. Más allá del pensamiento abismal* (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-Clacso/Prometeo Libros, 2010).

y Barranquilla), dejando de lado el trabajo plástico y visual de artistas pertenecientes a otras zonas periféricas, entre ellos, indígenas. El trabajo de Abel Rodríguez, así como el de otros tantos creadores de pueblos nativos colombianos, revierte esta lógica de circulación de las creaciones estéticas, en tanto ese otro periférico y no visible asume un lugar en el marco de estructuras institucionales: exposiciones, catálogos, artículos de prensa, entre otros. Las imágenes de Rodríguez logran, en este sentido, descolonizar las imágenes que han circulado en el arte colombiano durante al menos la segunda mitad del siglo xx. Cabe recordar en este punto que de acuerdo con Ramón Grosfoguel:

La inferioridad racial de la zona del no-ser ocurre no solamente en relación con los procesos de dominación y explotación en las relaciones de poder económicas, políticas y culturales, sino también en los procesos epistemológicos. El racismo epistémico se refiere a una jerarquía de dominación colonial donde los conocimientos producidos por los sujetos occidentales (imperiales y oprimidos) dentro de la zona del ser es considerada *a priori* como superior a los conocimientos producidos por los sujetos coloniales no-occidentales en la zona del no-ser. La pretensión es que el conocimiento producido por los sujetos pertenecientes a la zona del ser desde el punto de vista derechista del “Yo” imperial o desde el punto de vista izquierdista del “Otro” oprimido occidental dentro de la zona del ser, es automáticamente considerado universalmente válido para todos los contextos y situaciones en el mundo. Esto conduce a una epistemología imperial/colonial tanto de derecha como de izquierda en el interior de la zona del ser al no tomarse en serio la producción teórica producida desde la zona del no-ser e imponer sus esquemas teóricos pensados para realidades muy distintas a las situaciones de la zona del no-ser.³⁵

La situación descrita por Grosfoguel toma lugar en la obra de Abel Rodríguez aquí presentada, toda vez que dentro de la cosmovisión nonuya el relato mítico da cuenta de condiciones geológicas del río Amazonas que hasta ahora explora la ciencia occidental, como la existencia de un río subterráneo o la inversión del curso del río Amazonas después de la emergencia de la cordillera de los Andes. En este caso podría decirse que se trata de una apertura hacia la “ecología de saberes” propuesta por Boaventura de Sousa Santos, donde el

35. Ramón Grosfoguel, “La descolonización del conocimiento: diálogo crítico entre la visión descolonial de Frantz Fanon y la sociología descolonial de Boaventura de Sousa Santos”, en *Formas-otras: saber, nombrar, narrar, hacer* (Barcelona: CIDOB, 2011), 102.



7. Abel Rodríguez, *Terraza alta*, 2014, tinta china sobre papel, 50 × 70 cm. Imagen cortesía de Óscar Roldán Alzate.

saber científico puede entrar en diálogo con el saber indígena. El dibujo, en este caso, es un documento que ilustra un discurso propio de las ciencias naturales, y que soporta un trabajo de campo, nutrido de los conocimientos de Rodríguez, que deriva en una mirada de orden científico (fig. 7). La inclusión del trabajo de Rodríguez en los circuitos de la plástica colombiana permite cuestionar la hegemonía de los centros productores de arte, al hacer evidente un desplazamiento hacia la periferia en la cual se inscriben sectores marginados en lo social, político y cultural.

A la luz de la ecología de saberes y la decolonización epistémica, cabe revisar una de las exposiciones en las que se ha mostrado el trabajo de Rodríguez, para evidenciar el modo en el que las discusiones poscoloniales tienen lugar en el arte contemporáneo desde el ámbito institucional que involucra la circulación y el consumo estético. En 2013 se realizó la versión 43 del Salón Nacional de Artistas en Medellín, la exposición más importante de arte en el país, financiada directamente por el gobierno colombiano por medio del Ministerio de Cultura. En esa ocasión la propuesta curatorial, que dio el título a la versión

del Salón, se lanzó bajo la premisa “saber desconocer”. Con ella se buscaba poner en tensión las certezas arraigadas en las condiciones de producción, distribución y circulación del arte contemporáneo, y las múltiples incertidumbres que puede generar su contraparte, aquella dimensión desconocida que las obras siempre tienen para la experiencia hermenéutica del mundo. En suma, una coexistencia de creencias acerca de lo que se sabe y lo que se desconoce mediante el arte. De acuerdo con la curadora y profesora de la Universidad de Los Andes, Mariángela Méndez, directora artística del Salón:

El Salón revisa los saberes, las tradiciones del territorio y las narrativas que ahí se han generado, y a la vez reconoce una fuerza paralela, el desconocer, que acepta la suspensión de significados unívocos y nos lanza a la duda, a la ambigüedad y a la incertidumbre, lejos de la tradición de un lugar geográfico o una identidad específica.³⁶

La obra de Abel Rodríguez expuesta en dos de las sedes del Salón, el Museo de Arte Moderno de Medellín y el Museo de Antioquia, se inscribe en un intersticio que la hace partícipe de ambas líneas de trabajo. Por un lado, puede considerarse como uno de los saberes tradicionales que reivindica la exhibición nacional y, por otro, puede verse como detonador de preguntas acerca de la validez que los relatos menores tienen en la escena artística contemporánea, una obra que incita a la duda, la ambigüedad y la incertidumbre, como bien lo señala Méndez. Tal vez sea necesario, para comprender su papel en el Salón, describir brevemente la manera en que sus obras se dispusieron en ambos espacios de acuerdo con la lógica curatorial. Como se ha dicho antes, en Rodríguez confluyen dos líneas de trabajo que han sido reconocidas por la institucionalidad artística: la primera más cercana a la labor artesanal mediante la elaboración de cestería tradicional nonuya, y la segunda con los dibujos que ha realizado para la Fundación Tropenbos. Ambos trabajos se presentaron en el Salón. Mientras que la cestería se encontraba en la sala sur del Museo de Arte Moderno de Medellín en diálogo con otras producciones de orden artesanal provenientes de indígenas colombianos y brasileños, que hacían explícita su correspondencia con la línea curatorial sobre el “saber”, los dibujos se exponían en el Museo de Antioquia en una narración que respondía a la ambigüedad a la que remite “lo desconocido”. Respecto a la distribución de las obras, Méndez afirma:

36. Mariángela Méndez, “El Salón en tres actos”, en *Saber desconocer*, 38.

La estructura dual del Salón también se apoyó en la misma arquitectura de los espacios físicos. Por ejemplo, el Museo de Arte Moderno de Medellín, con sus dos espacios gemelos, ofrecía la disposición para pensar la dicotomía que exhibieron dos muestras colectivas con ideas opuestas, “Destiempo” (lo desconocido) y “Estado oculto” (los saberes).³⁷

Así como la obra de Abel Rodríguez, en el Salón se hizo presente la inclusión de trabajos de otros artistas en los que el discurso indígena era inmanente a las obras. Algunos de ellos fueron: Joar Nango, un artista noruego que presentó un archivo musical de *hip-hop* grabado con miembros de comunidades indígenas desplazadas en la ciudad de Medellín y que traducían la letra de la canción *Juicy* de Notorious B.I.G. (originalmente en inglés) a la lengua embera-chamí. En el trabajo de este artista noruego ha sido recurrente la referencia a las comunidades nativas en donde trabaja y particularmente la obra que presentó en el Salón hacía parte del proyecto “Land & Language” que lleva a cabo alrededor del mundo. La intervención sonora estuvo acompañada de grafitis en el espacio público que contenían frases de la canción traducidas por los embera-chamíes y los embera-katíos con quienes trabajó. Otro de los artistas fue Benvenuto Chavajay, que a manera de metáfora sobre el lugar y el arraigo generó un jardín con piedras conectadas con cintas de plástico, haciendo referencia a las transformaciones que sufrieron las comunidades indígenas en la década de los setenta en su estructura social, cultural y antropológica por la llegada del plástico. La artista Johanna Calle (1965) presentó una obra que cuestiona la extinción de las lenguas nativas de Colombia, mediante una serie de 24 dibujos en los que escribía la palabra “agua” en diferentes lenguas indígenas. Finalmente, Mauricio Yekuana, perteneciente al territorio indígena yanomami, presentó una serie de dibujos producto de investigaciones llevadas a cabo por el artista sobre la visualidad yekuana con el fin de preservar y renovar la tradición. Uno de los curadores del Salón, el brasileño Rodrigo Moura, señala la importancia de estos agentes en la exhibición en los siguientes términos:

Fue especialmente relevante incluir artefactos indígenas en la exposición para la yuxtaposición entre campos y objetos construidos en condiciones de producción muy diferentes, pues nos pareció más importante dado el contexto de subexposición de este material y de ausencia total de colecciones públicas permanentes dedicadas a

37. Méndez, “El Salón en tres actos”, 38.

ello [...]. Tal como el artefacto tuvo lugar en la exposición, incluir la obra de algunos artistas indígenas fue fundamental para abrir las puertas del circuito del arte al pensamiento indígena.³⁸

Para Gerardo Mosquera, la internacionalización del arte contemporáneo no debe verse únicamente como un proceso de crecimiento acelerado en los circuitos de producción artística (ferias, bienales, eventos, entre otros), sino también como un fenómeno que ha involucrado la emergencia de prácticas artísticas en regiones donde antes no sucedían. Tal situación corresponde a lo que ha ocurrido en el caso de la obra de Rodríguez (fig. 8). Esto de ningún modo implica el desarrollo de la práctica del arte contemporáneo en una comunidad como la nonuya, más bien se trata de un fiel ejemplo de lo que Mosquera ha denominado como el “fin de la antropofagia”. Mediante sus dibujos y los procesos de circulación que ellos han tenido, Abel Rodríguez puede inscribirse dentro de la situación que señala la reivindicación de la voz que hasta ahora se consideraba como subalterna y que hace parte de relatos poscoloniales.

Conclusión

Con lo presentado hasta este punto llama la atención que en el caso de la obra de Abel Rodríguez sea la voz misma del sujeto oculto la que aparezca en el circuito internacional del arte contemporáneo. Sin embargo, las proporciones deben mantenerse en su justa medida. Como ya se ha dicho en este texto, no ha sido intencional por parte de Rodríguez su integración al mundo del arte, sino que ha sido ese mismo círculo del arte el que ha puesto su trabajo en circulación. No interesa entrar en los detalles de mercado o con fines lucrativos por parte de las instituciones, ésta sería tal vez una discusión que valga la pena abordar en otra ocasión. Más bien, el interés aquí radica en la emergencia de un discurso autóctono, elaborado en una colaboración conjunta entre el pensamiento occidental y el conocimiento tradicional indígena, que ha quedado documentado y se ha hecho visible a través de los circuitos artísticos. La dimensión antropológica del arte, a la luz de los procesos de multiculturalidad permitidos por la globalización, tiene para el teórico español José Luis Brea un

38. Rodrigo Moura, “Estado oculto: movimiento de indigenización en el circuito del arte contemporáneo”, *Saber desconocer*, 96.



8. Abel Rodríguez, *Bosque inundable*, 2014, tinta china sobre papel, 50 x 70 cm. Imagen cortesía de Óscar Roldán Alzate.

factor determinante en la representación de las comunidades. Se trata del choque cultural que ocurre gracias al aumento del flujo de ciudadanos y de sus respectivos imaginarios y relatos fundantes, particularmente en lo que se refiere a las culturas dominantes. Brea señala:

En un clima de creciente interculturalidad poscolonial, cada una de esas narrativas pierde fuerza de imposición, de recursividad, incluso en —digamos— su propia jurisdicción [...]. El resultado es entonces y para cada una de las culturas que participan en él, un rebajamiento creciente de su fuerza impositiva, de dogma, una creciente y corrosiva relativización de su credibilidad. De ese modo, la que tendía a imponerse como narrativa-fuerza, *soi dissant* autofundada, pasa ahora inevitablemente a autorreconocerse como una entre las muchas posibles.³⁹

39. José Luis Brea, “La muerte del arte y la muerte del arte”, en *Conflictos interculturales*, Néstor García Canclini, ed., Serie Culturas (Barcelona: Gedisa, 2011), 60.

Cabría preguntarse si la multiculturalidad en el arte contemporáneo abre una posibilidad para que las culturas que se han mantenido al margen de los relatos hegemónicos reivindiquen su presencia en el panorama internacional. ¿Acaso la aparición de pinturas que documentan el conocimiento nonuya no pone en escena una dimensión cultural que escapa a los modelos tradicionales europeos que han intentado colonizar a través de la ilustración o la modernidad el escenario global? Sin duda el discurso cultural que aparece en el circuito artístico con la obra de Rodríguez es un fiel ejemplo de la reivindicación subalterna.

No obstante, debe señalarse que los planteamientos de Mosquera acerca de la antropofagia cultural y la posibilidad de una emergencia de discursos subalternos en el arte contemporáneo se han desarrollado desde principios de la década de los noventa. Habrá de recordarse que una exposición como “Ante América” (1992) curada por Rachel Weiss, Carolina Ponce de León y el mismo Mosquera, ya enunciaba en aquel entonces la posibilidad de pensar Latinoamérica como un constructo meta y multicultural, unido gracias a los lazos geográficos, históricos, económicos y sociales.⁴⁰ Es de notar que la exposición buscó trazar un panorama actual del arte latinoamericano mediante obras que incorporaban discursos identitarios o referencias a su producción cultural. La exposición incluyó el trabajo de artistas afro o nativoamericanos, del Caribe, de comunidades de inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos, de grupos etnoculturales y de artistas en general de diferentes ciudades latinoamericanas. Si bien la intención de incluir artistas de la periferia podría incluso remitirse a algunas de las exposiciones organizadas por el crítico peruano Juan Acha en la década de los ochenta, *Ante América* constituye, sin duda, uno de los vestigios que evidencia la inclusión de la voz subalterna en el circuito institucional del arte contemporáneo. A más de dos décadas de este suceso, apenas y puede entreverse una apertura real de espacios de circulación y presentación del trabajo de artistas provenientes de comunidades periféricas, en donde claramente se enmarca el objeto de estudio que nos ha ocupado a lo largo de este texto. En esta medida se hacen necesarios más esfuerzos que desde la crítica, la investigación y la curaduría permitan la reivindicación de discursos culturales ausentes en las múltiples narrativas a las que asiste hoy la historia del arte.

El interés por una decolonización epistémica tendría en la situación del trabajo de Abel Rodríguez un punto de análisis que valdría la pena discutir, pues

40. Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss, *Ante América* (Bogotá: Banco de la República, 1992), 10.

su circulación en los escenarios del arte contemporáneo plantea una cuestión paradójica. Por un lado, se trata de un conocimiento propio de una comunidad indígena que es puesto en circulación por medio de la institucionalidad del arte contemporáneo, exposiciones principalmente, lo que supondría un lugar de enunciación para validar un modo de conocimiento perteneciente a la etnia nonuya. No obstante, el otro lado de la moneda implica ver que tal conocimiento, al insertarse en un medio de circulación como el del arte contemporáneo, tiende en muchos casos, más que a la reivindicación de un conocimiento nativo, a la espectacularización. Ante este panorama resulta más que paradójico situar el problema de la decolonización epistémica, pues a la vez que el conocimiento se preserva al quedar documentado en los dibujos, también se inserta en las dinámicas del mercado del arte. Y así las cosas, el conocimiento de esta etnia nativa difícilmente podría legitimarse en otros espacios de producción intelectual. Este debate lo ha expuesto el filósofo francés Georges Didi-Huberman al referirse a los conceptos de sobreexposición y subexposición de los pueblos marginados.⁴¹ Mientras la primera convierte en espectáculo al subalterno, la segunda lo invisibiliza y lo sigue manteniendo al margen. Así las cosas, podríamos señalar entonces que las tensiones entre centro y periferia, características desde el periodo de la colonia, seguirían acentuándose mediante la dinámica en la que queda inscrito el trabajo de Abel Rodríguez. ✱

41. Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Manantial, 2014).

N.B. Este artículo es resultado de la investigación “Lenguas nativas de Colombia”, financiada por la Dirección de Investigaciones de la Universidad EAFIT durante 2015. La investigación estuvo a cargo de Juan Gonzalo Betancur Betancur y contó con la participación del Semillero de Producción y Creación Sonora, del pregrado en Comunicación Social de esta universidad, y del estudiante de la maestría en Estudios Humanísticos, Jorge Lopera Gómez.

Reseñas



Joan Fontcuberta*

*La furia de las imágenes.
Notas sobre la postfotografía*

(Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016)

por

PAULA VELASCO PADIAL**

Corre el rumor de que la fotografía ha muerto. Se dice que hace tiempo que lo hizo. Y que en su lugar se ha colocado un nuevo tipo de imagen que, pese a convivir con nosotros, es una gran desconocida: la postfotografía.

Las características básicas de lo fotográfico han mutado considerablemente, por lo que apremia repensar tanto su nombre como su definición. Joan Fontcuberta lleva años subrayando esta necesidad. Casi dos décadas después de *El beso de Judas. Fotografía y verdad*¹ el

*Texto recibido el 5 de diciembre de 2016; devuelto para revisión el 2 de mayo de 2017; aprobado el 4 de mayo de 2017.

**Doctora adscrita a la Universidad de Sevilla.

<http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2017.111.2607>.

1. Joan Fontcuberta, *El beso de Judas: fotografía y verdad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997).

artista publica un nuevo libro, esta vez centrado en la imagen postfotográfica. Bajo el título *La furia de las imágenes* su último proyecto encuentra su eje axial en esa extraña con la que todos interactuamos, pero sobre la que queda mucho por saber. Fontcuberta se centra en la revisión del concepto de postfotografía, lo que le sirve de pretexto para reconsiderar la figura del autor y la noción de creación, así como el papel del espectador y el de la propia fotografía como lenguaje.²

El propósito de esta reseña no es sólo repasar dichas ideas, que configuran el planteamiento teórico expuesto en *La furia de las imágenes*, sino analizar desde una perspectiva crítica el diagnóstico llevado a cabo por Fontcuberta. Mi objetivo será demostrar que muchos de los atributos que el autor considera propios de la postfotografía siempre conformaron lo fotográfico, si bien fueron obviados o carecieron de la relevancia que tienen en nuestros días. De esta manera defenderé que la fotografía siempre ha sido escritura y lenguaje del mismo modo que es invariablemente arte y documento. Por otra parte, plantearé que el supuesto cambio de la esencia de la imagen fotográfica, que viraría del “esto ha sido” al “yo estaba allí” no es tal, pues la subjetividad, el “para mí”, siempre estuvo incluida en

2. Años antes, en escritos previos, el autor ya anticipaba que “es justo considerar la fotografía como un tipo parecido de escritura, o sea, de lenguaje escrito” (55).

el proceso fotográfico. La meta será, en definitiva, probar que la necesidad de avanzar hacia lo postfotográfico no se debe a una modificación de la imagen fotográfica, sino a la superación de un ideal de la fotografía que nunca se correspondió con lo que ésta es.

Para Fontcuberta el término postfotográfico no define imágenes determinadas, sino un fenómeno complejo que emerge en unas coordenadas espacio-temporales muy concretas.³ Tal y como queda aclarado en la primera página de la obra, “la postfotografía hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual” (7). Lo fotográfico ha cambiado de naturaleza, lo que ha derivado en su propia metamorfosis, una mutación que supone una ruptura con su pasado. El mismo autor que hace un tiempo nos decía que toda fotografía era un embuste, y que el buen fotógrafo era aquel que “mentía bien la verdad” hoy asegura que:

si la fotografía ha estado tautológicamente ligada a la verdad y a la memoria, la postfotografía quiebra hoy esos vínculos: en lo ontológico, desacredita la representación naturalista de la cámara; en lo sociológico, desplaza los territorios tradicionales de los usos fotográficos (15).⁴

3. En este sentido, el planteamiento de Fontcuberta coincide con la reflexión que Robert Shore introduce en *Postphotography, the Artist with a Camera* (Londres: Lawrence King, 2014). En su propuesta, que mantiene paralelismos con la del autor que me ocupa, Shore plantea que la postfotografía “es un momento, no un movimiento” (Shore, *Postphotography*, 7) (trad. de la autora). La imagen fotográfica muta en postfotográfica cuando se ve expuesta a unas condiciones específicas, a saber, los tiempos que corren.

4. Fontcuberta, *El beso de Judas*, 15.

En otras palabras, Fontcuberta propone la superación de una fotografía que, en sus propios términos, era postfotográfica. Pero, tal y como se alertaba previamente, la imagen postfotográfica no se define sólo en sí misma, sino en la relación con su entorno, y es en este aspecto en el que difieren principalmente la fotografía del siglo XIX de la del XXI. Lo postfotográfico se define, en este contexto, por oposición a lo fotográfico. Es por ello que el autor defiende que “no presenciamos por tanto la invención de un procedimiento sino la desinvención de una cultura: el dismantelamiento de la visualidad que la fotografía ha implantado de forma hegemónica durante siglo y medio” (28).

El autor establece como características necesarias de este nuevo contexto tres factores fundamentales: “La inmaterialidad y transmitibilidad de las imágenes; su profusión y disponibilidad; y su aporte decisivo a la enciclopedia del saber y de la comunicación” (9). En el trasfondo de esta definición se encuentra cada lector, que participa y perpetúa dichos factores en su relación con la imagen (post)fotográfica y con su propio entorno.

Aquello que Fontcuberta considera intrínseco a lo postfotográfico se encuentra perfilado en lo que el autor denomina “decálogo postfotográfico”,⁵ cuyos diez puntos destaca-

5. Este texto vio la luz por primera vez en 2011, cuando se publicó en el diario *La Vanguardia*. Nótese cómo el editor del periódico decidió eliminar la “t” en la publicación, mientras que Fontcuberta opta por recuperarla para el capítulo del mismo nombre que aparece en *La furia de las imágenes*. Si en 2011 decidía seguir las recomendaciones de la Real Academia, cinco años después volvía a la forma latina, quizá con la intención de remarcar que lo postfotográfico es aquello que viene después de lo fotográfico.

dos pueden resumirse en tres principios. De un lado se sitúa la figura del autor, el cual, lejos de identificarse con quien acciona el disparador, amplía su espectro a todos los estadios del gesto fotográfico. Se evidencia, así, la necesidad de reformular el concepto de autoría, pues el creador ha pasado de elaborar imágenes a “prescribir sentidos” (39). No sólo eso: como segunda característica, Fontcuberta destaca la responsabilidad de creador que, en un mundo saturado de imágenes, debe adscribirse a las lógicas de reciclaje. La causa directa de esta toma de conciencia es la proliferación de propuestas apropiacionistas que enfatizan, a su vez, los trastornos que afectan al concepto de autoría y, en consecuencia, a la propia obra. Pero hay un elemento más que conforma el fenómeno de lo postfotográfico: su carácter inminentemente social. Este aspecto, potenciado por las redes sociales, desdibuja los límites ya de por sí difusos entre lo público y lo privado, y acaba situando la imagen como un elemento indispensable de la comunicación, un lenguaje universal a partir del cual nos definimos y nos relacionamos.

Con una clara intención ilustrativa, Fontcuberta vuelve la vista atrás para situar el origen del término. La década de los años noventa, con sus reflexiones en torno a la posmodernidad y los avances tecnológicos, fue la que vio nacer la idea de lo postfotográfico. El punto de inflexión se gesta cuando el píxel sustituye al nitrato de plata. Esto supone un nuevo desafío, pues el formato digital termina de una vez por todas con las ideas de indexicalidad⁶

6. La propuesta de una fotografía basada en la idea del índice nos remite directamente al pensamiento de Charles Sanders Peirce (1839-1914). En su reflexión sobre los signos, el pensador asegura que el índice está físicamente vinculado con aquello que representa,

y transparencia:⁷ “Para la fotografía digital la verdad constituía una opción, no ya una obsesión” (30). Se podría argumentar en este punto que la aparición del sensor digital no hace sino constatar que la fotografía y lo real no mantienen una relación directa. Las nuevas cámaras hacen evidente la intervención de distintas subjetividades en la creación del objeto fotográfico, y destierran la fe en la objetividad basada en el registro mecánico (y, por tanto, objetivo) de la realidad.

Lo que muta no es la captura, sino la sociedad. El nuevo público ya no cree en la posibilidad de una fotografía no mediada, una que emerge directamente de lo real y que debe percibirse como una ventana abierta hacia su referente. Hoy asumimos que toda captura es siempre una ficción. Como apunta Fontcuberta, “la cuestión no estribaba en que la fotografía digital *también* podía mentir, sino en cómo la familiaridad y facilidad de la mentira digital educaba la conciencia crítica del público” (30). El cambio de estatuto de nuestra relación con la imagen fotográfica, iniciado por la primera incursión del avance tecnológico,⁸ se hace definitivo cuan-

tal y como la fotografía precisa de un fragmento de lo real en el que gestarse. Para profundizar en esta categorización se recomienda la lectura de Charles S. Pierce, *¿Qué es un signo?*, trad. Uxía Rivas, 1999, www.unav.es/jep/signo.html/.

7. El hecho de que una imagen fotográfica se entienda como una manera de atender una realidad de la que no somos testigos más que en su representación tiene mucho que ver con esta idea de transparencia. Esta forma de entender lo fotográfico, que es parte del denominado *realismo fotográfico*, la planteó Kendall Walton en “Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism”, *Critical Inquiry* 11, núm. 2 (1984).

8. El autor trabaja este tema con mayor detenimiento en una obra previa, titulada *La cámara de Pandora. La*

do entra en escena lo que Fontcuberta considera una “segunda revolución digital”. Esta transformación se debe al desarrollo general de internet y, en concreto, a la aparición y el incremento del uso de las redes sociales. Precisamente es este factor el que lleva al autor a redefinir lo fotográfico: para él, “la postfotografía no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida *online*” (39). La imagen pasa de ser un instrumento para la memoria⁹ a constituir una de las vías principales de comunicación y relación interpersonal.

“Si la fotografía nos hablaba del pasado, la postfotografía nos habla del presente, porque lo que hace justamente es mantenernos en un presente en suspensión, eternizado” (114) señala el autor. Esta línea argumental incide en la idea de que la fotografía ejerce de aliada de la memoria, mientras que la postfotografía suprime esta necesidad del recuerdo para primar su función como lenguaje. El contraste entre los tiempos verbales que se atribuyen a cada modelo hace pensar que la fotografía nunca sirvió para narrar presentes, y que en la postfotografía no hay lugar para la evocación. Sin embargo, la fotografía ya nació impregnada de esta voluntad social.¹⁰ Bien es cierto que

fotografi@después de la fotografía (Barcelona: Gustavo Gili, 2010). En este libro examina las características de un nuevo modelo de fotografía en contraste con el arquetipo tradicional de esta imagen. Plantea cuestiones que también están presentes en la obra que me ocupa, como, por ejemplo, que “la fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía [...]”. Tiene como material el lenguaje, los códigos y los algoritmos”. 9. Ya en 2010 anticipaba esta ruptura con el recuerdo: “La fotografía ha estado tautológicamente ligada a la memoria y en la actualidad se empieza a quebrar ese vínculo” (27).

10. Desde que el gobierno francés decidió liberar el invento de Daguerre como un regalo para el resto

la mayoría de las tomas elaboradas en los albores de lo fotográfico estaban destinadas a servir como ventana a otras realidades, y que la dificultad de un procedimiento cuasi alquímico hacía que la imagen sólo fuese asequible para unos pocos, pero tan pronto como comenzó el proceso de democratización de la fotografía se inició su uso como elemento autodefinitorio y social.

No se puede negar que fotografiar ha ido cobrando peso en la manera en la que nos relacionamos con nuestro entorno. Sin embargo, considero que yerra al plantear que la imagen ya no se hace para ser vista. Es posible que el peso que la imagen tenía como evocadora de la memoria propia haya menguado en la misma proporción en la que se ha incrementado el número de capturas que tomamos. Un retrato nunca ha sido para uno mismo, sino para los demás. La imagen fotográfica siempre ha sido social. Si, con Dubois pensamos en el gesto fotográfico como un proceso que va desde que se gesta la idea de la posible captura hasta que dicha toma es percibida (y en ocasiones compartida) por su público se evidencia que la construcción de la imagen queda ligada inevitablemente a su componente social. En la actualidad, la importancia recae en esta última fase, pero porque el peso del gesto fotográfico se ha desplazado hacia ella, y disminuye la trascendencia de la que previamente gozaba el referente.

Por este motivo considero que la afirmación “las fotos pasan a actuar como mensajes que nos enviamos unos a otros. Antes la fotografía era una escritura, ahora es un lenguaje” (119) puede llevar al error. Del mismo

del mundo la imagen fotográfica ha ocupado un puesto importante en nuestras relaciones interpersonales. Así se evidencia en la charla “Vernacular Photography”.

modo que Fontcuberta defendía en sus primeras obras que la fotografía era siempre “arte y documento”, hoy es necesario defender que toda captura es siempre “escritura y lenguaje”. Pero esta aclaración está en la propia formulación que realiza el autor, ya que la escritura es una de las formas del lenguaje. Si antes limitábamos la fotografía a su función de escritura no era porque no fuese esa lengua universal que hoy intuye Fontcuberta, sino porque aún no habíamos descubierto sus posibilidades.

La alteración de la manera en la que nos relacionamos con la imagen hace que Fontcuberta inserte un nuevo peldaño en la escala evolutiva: el ocupado por el *Homo photographicus*.¹¹ La transformación principal radica en que hoy “todos somos productores y consumidores de imágenes” (32). Hoy los dispositivos de telefonía móvil giran en torno a la cámara y su principal aportación es compartir las cap-

turas de manera inmediata. Se fomenta así la creación y el consumo de imágenes de manera constante, un fenómeno que parece ser un hito sin precedentes en la historia de la fotografía.

Esta democratización de la imagen pone en jaque varias ideas que se creían parte indisoluble de lo fotográfico. Una de ellas queda expuesta por Fontcuberta: “La aparición del *Homo photographicus* nos permite hablar de una revolución de los aficionados que necesariamente pasa por una revisión de la figura del *amateur*” (117). El hecho de que cualquiera pueda formar parte del proceso fotográfico y salir más o menos airoso del mismo ha hecho que los profesionales redefinan su estrategia. Ya no se puede asociar lo que tradicionalmente se ha conocido como una “buena foto” al ojo experto, al tiempo que el propio concepto de “buena” o “mala” fotografía se ha diluido. Las características estéticas de la imagen resultante, aquellas que previamente definían su éxito o su fracaso, han sido relegadas al olvido por la mayoría de los artistas. Fontcuberta considera que el valor de creación se ha trasladado a un nuevo nivel, en el que lo importante no son los valores estéticos que posee la imagen por sí misma, sino en “la capacidad de dotar a la imagen de intención y de sentido, en hacer que la imagen sea significativa” (53).

La importancia de esta aserción radica en que, tal y como se plantea en el capítulo dedicado a la *adopción digital*, en la era de la infoxicación el fotógrafo debe hacer acopio de su responsabilidad y plantear su creatividad desde la ecología de las imágenes. Desde esta óptica, la *artisticidad* se desplaza del proceso de producción a “la prescripción de los valores que puedan contener o acoger las imágenes” (54). El concepto de acogida, cercano al de apropiación, es sumamente interesante. En primer lugar, porque se une a la tendencia

11. ¿Cuánto hay del *Homo ludens* de Flusser en el *Homo photographicus* de Fontcuberta? El primero consideraba que el fotógrafo no podía considerarse *Homo faber* pues “no juega con sino contra su juguete [...] El fotógrafo está dentro del aparato y entrelazado con él” (Vilém Flusser, *Hacia una historia de la fotografía* [Madrid: Síntesis, 2001], 28). El gesto fotográfico descrito por este autor considera aparato la cámara, pero también los canales de distribución, ya que “El fotógrafo participa en esta codificación. Ya al tomar la foto, tiene como objetivo destinarla a un canal específico del aparato de distribución, y codifica su imagen en función de ese canal [...] Y lo hace así por dos motivos: por una parte, porque el canal le permite llegar a muchos receptores y, por otra, porque el canal es su sustento (Flusser, *Hacia una historia de la fotografía*, 52). La idea de Flusser es muy cercana a la de Fontcuberta, pues considera que el fotógrafo es aquel que, sin saber las reglas que articulan la cámara (ya que se trata de un *juguete complejo*, como advierte en su texto), elabora una imagen y la utiliza en un canal concreto para llegar al máximo número posible de receptores.

a desafiar la idea romántica de autoría. Puede parecer que la fotografía llega demasiado tarde a esta tendencia, pero no debemos olvidar que una gran parte de su historia se basó en demostrar justamente lo contrario: que el fotógrafo imprimía, de facto, valores estéticos ajenos a lo real, motivo por el cual la imagen fotográfica podía proporcionar una experiencia estética en sí misma y no en la percepción indirecta de un instante congelado.¹² En esta propuesta se advierte, además, un ligero viraje hacia una estética de la recepción. Tal y como podemos leer en las páginas del libro que nos ocupa, “la noción de autoría basada en la individualidad y en el genio retrocede ante los proyectos en equipo de autoría compartida y no jerarquizada, ante la proliferación de obras colectivas e interactivas, pero, sobre todo, ante la concepción del público, ya no como mero receptor pasivo, sino como coautor” (55).

Fontcuberta introduce la figura de un público activo, implicado por completo en el proceso de gestación de la obra. Puesto que, tal y como se ha visto y siempre según el autor, crear una imagen es prescribirle un sentido, el gesto de decodificación con el que el espectador se hace partícipe del proceso fotográfico implica necesariamente ser partícipe de dicha creación.¹³ En sus propias palabras, “una ima-

gen siempre superpone miradas: las miradas de quienes la producen y las miradas de quienes la observan. Podemos considerar, especulativamente, que toda imagen concita también la superposición de autorías” (125). Su postura es muy cercana, tal y como él mismo señala, a la de Jauss.¹⁴ Sin embargo, y dado el peso que el propio autor otorga a las redes sociales y a la dotación de significado, se echa en falta una crítica a esta estética de la recepción, en la que el público goza de mayor libertad, pero sin dejar de ser quien pone punto y final a una reflexión que otro ha comenzado. Sería interesante apostar de lleno por una nueva estética y, tras aceptar el desafío, eliminar de una vez por todas las fronteras que separan al autor del coautor, porque todo coautor se torna autor cuando decide volver a poner en funcionamiento la imagen a la que otro ya dotó de significado al distribuirla en sus redes sociales.

Pero volvamos a la idea de adopción pues, como señalábamos, pone en jaque otro

12. A este respecto cabe señalar el artículo de Dominic Lopes, “The Aesthetics of Photographic Transparency”, en el que defiende la posibilidad de aunar la teoría de la transparencia fotográfica desarrollada por Kendall Walton.

13. Estas ideas se venían gestando desde obras anteriores. Volviendo a *La cámara de Pandora* se puede leer que el principal cambio que supone la imagen digital no se encuentra en las derivaciones técnicas de la imagen, sino en “una nueva conciencia crítica por parte de los espectadores. O sea, lo verdaderamente revolucionario en el cambio de paradigma que se hace efectivo en la esfera de la recepción” (64).

14. Hans Robert Jauss abogó por un cambio de paradigma en el cual la estética de la creación fuese superada por una estética de la recepción. Jauss no fue el primero en plantear la necesidad de acabar con la pasividad del espectador, pero su pensamiento, recogido en obras como *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética* (Madrid: Taurus, 1964) fue clave para el desarrollo de esta teoría. En dicho libro plantea que “Al involucrar al propio observador en la constitución del objeto estético (pues, a partir de ahora, la *poiesis* supone un proceso en el que el receptor se convierte en co-creador de la obra) el arte libera a la recepción estética de su pasividad contemplativa, H. R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética* (Madrid: Taurus, 1992).

Es precisamente esta intervención en la creación de la obra la que interesa a Fontcuberta. Al plantear la fotografía como lenguaje se hace necesario que exista un receptor capaz de decodificar el mensaje original para darle una nueva significación.

elemento clave a la hora de pensar lo fotográfico, también relacionado con el concepto de autoría. La patria potestad de la imagen puede ser reclamada por cada una de las subjetividades que forman parte del proceso de creación¹⁵ y, precisamente por esto, Fontcuberta defiende el término *adopción*. Así queda expresado en el texto: “Podemos adoptar una imagen como se adopta una idea, una imagen que hemos elegido porque tiene un valor determinado: intelectual, simbólico, estético, moral, espiritual o político. En este caso no se trata de transmitir a la imagen un nuevo estatuto jurídico, sino más bien de prescribirle un estilo de vida, de pensamiento o de conformidad con lo que la imagen transmite de acción” (60).

“Adoptar es, por tanto, el acto de elegir, no un intento de poseer la imagen” (60).

No acaba aquí la reflexión que plantea *La furia de las imágenes* en lo que respecta al *Homo*

photographicus. Fontcuberta reflexiona sobre la era *selfie*, modelo de fotografía que sirve como excusa para repensar la manera en la que nos relacionamos con las imágenes y a partir de ellas. El texto plantea entonces la necesidad de modificar lo que hasta entonces se consideraba la esencia de lo fotográfico: sustituir el noema “esto ha sido” por un “yo estaba allí”.¹⁶ Este matiz interfiere también en la finalidad con la que se crea la imagen: “no queremos tanto mostrar el mundo como señalar nuestro estar en el mundo” (87). Esta afirmación, una de las más novedosas, potentes y trascendentes de *La furia de las imágenes* deriva, una vez más, en un callejón sin salida. Y lo hace en los términos que el propio autor reconoce: igual que el *selfie* ya existía, el “esto ha sido” contiene necesariamente un *para mí*, lo que nos remite a un indispensable “yo estaba allí”.

Hay una idea que cruza transversalmente esta reflexión sobre la postfotografía: la sospecha de que la imagen ha superado la realidad. Dicha suspicacia aparece formulada en los últimos capítulos, en los que se plantea que “las fotografías no se limitan a dar cuenta de cada mínimo fragmento del mundo, sino que lo rebasan” (184). Si esta afirmación resulta familiar es porque deriva en las teorías más conocidas del pensamiento posmoderno. Es fácil ver la influencia de Baudrillard y, sobre todo, de Debord entre sus palabras. Fontcuberta parece lanzarnos hacia las consideraciones que aparecen en *La sociedad del espectáculo*: “el espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las

15. Ariella Azoulay también plantea esta cuestión desde un enfoque político en su obra *The Civil Contract of Photography* (Cambridge: MIT Press, 2008). En dicha obra, la problemática queda expuesta en los siguientes términos: “There is something that extends beyond the photographer’s action, and no photographer, even the most gifted, can claim ownership of what appears in the photograph. Every photograph of others bears the traces of the meeting between the photographed persons and the photographer, neither whom can, on their own, determine how this meeting will be inscribed in the resulting image” (“Hay algo que se extiende más allá de la acción del fotógrafo, y ningún fotógrafo, ni siquiera el más dotado, puede reclamar la propiedad de aquello que aparece en la fotografía. Cada fotografía de los otros atestigua las trazas del encuentro entre las personas fotografiadas y el fotógrafo, ninguno de los cuales puede, por sí mismo, determinar cómo será inscrito este encuentro en la imagen resultante”), en Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, 12.

16. En *La cámara de Pandora* Fontcuberta ya adelantaba la importancia que tendría la imagen en la definición del individuo. Con la afirmación “hoy existimos gracias a las imágenes: *imago, ergo sum*” (Fontcuberta, *La cámara de Pandora*, 17) estaba anticipando su propia definición del *Homo photographicus*.

personas mediatizada por las imágenes” (38). Si lo que define a la postfotografía es precisamente cómo la imagen “se convierte” en un lenguaje básico para las relaciones sociales, el nuevo modelo de fotografía queda, salvando las distancias, irremediabilmente ligado a la propuesta del autor francés. Pese a ello, Fontcuberta proclama: “Nos adentramos en una nueva metafísica visual en la que sujeto y objeto se confunden en la misma medida en que acontecimiento e imagen se confunden. Es la hora del acontecimiento-imagen” (179).

La postfotografía se muestra, en este momento, como una representación que se adueña de la realidad hacia la que apunta y modifica nuestra experiencia de lo ocurrido sin llegar a extinguir el aura de lo real. Porque, en el fondo, el fragmento de lo ocurrido que constituye una fotografía como tal debe estar presente, por muy encriptado que esté en el código de la imagen. Fontcuberta cuestiona una vez más la posibilidad de conocer lo real mediante la fotografía pero, pese a la complejidad de este asunto, dicha problemática queda despachada en una simple frase: “La postfotografía no impugna los valores de la fotografía documental, como han malinterpretado algunos, sino que insufla energías renovadoras en metodologías y enfoques. El *modus operandi* puede cambiar, pero persiste la voluntad de entender la realidad y sus tensiones. La postfotografía simplemente amplía el marco de herramientas para esa labor” (179).

Se puede interpretar esta defensa del uso documental de la fotografía, más cuando ésta viene de Fontcuberta, como una llamada de atención hacia la forma que tenemos de relacionarnos con la imagen. El acontecimiento-imagen es aquel que sólo existe porque es imagen, de tal manera que se desvirtúa como realidad, pero ofrece la oportunidad de ser

aprehendido indirectamente, y como tal debe percibirse. Se echa en falta, no obstante, una mayor profundidad en la reflexión en torno a lo que este nuevo modelo supone, tanto para la imagen en sí como para la apreciación de la realidad.

La furia de las imágenes plantea la necesidad de dejar atrás todo lo que creíamos saber sobre la fotografía para adentrarnos en una nueva forma de entender la imagen. Lo que viene después de la fotografía rompe con los ideales que se han forjado en torno a este arquetipo de representación, pero no por ello supone abandonar lo fotográfico en pos de un modelo que se ajuste mejor a los tiempos que corren. Si es necesario dar un nuevo nombre a la fotografía no es porque ésta haya cambiado, sino porque nunca fue lo que pensamos. La fotografía no ha muerto, porque un ideal no puede morir. Simplemente se ha desvelado su verdadera forma.

El ideal de la fotografía continúa remitiendo a ese instante en el que la cámara registra lo real, pero en la construcción de este tipo de imágenes siempre han participado otros elementos, otros factores que hoy se reivindican cada vez con más fuerza. En resumidas cuentas, los cambios en elementos externos a la imagen fotográfica (la tecnología, con su desarrollo de la fotografía digital y las redes sociales, el modelo de relaciones interpersonales) acaban afectando el esquema básico del gesto fotográfico porque modifican elementos que, aun siendo sólo una fracción de lo fotográfico, suponen un cambio radical en la imagen. Sin embargo, como parece entreverse en las palabras de Fontcuberta, lo que ha cambiado no es la fotografía, sino la sociedad. Y tratar de definir la fotografía desde fuera de sí misma, y no en sí misma y en relación con lo demás, siempre ha sido problemático.

Como el propio autor anticipa desde el subtítulo de su obra, el texto ante el que nos encontramos no es más que una recopilación de ideas y datos. Fontcuberta no nos ofre-

ce respuestas, pero nos da la excusa perfecta para seguir cuestionándonos qué sucede con la fotografía y qué papel tiene en una sociedad cada vez más mediada por la imagen.

A los lectores de Anales *del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM*

Agradecemos al señor Miguel Ángel Rosas Rivera haber resumido la enorme e importante trayectoria del maestro Jorge Alberto Manrique en su nota “Jorge Alberto Manrique: El transgresor (1936-2016)”, publicada en el número anterior de esta revista.

Sin embargo, es necesario aclarar que, si bien Jorge Alberto Manrique —con su consabida generosidad— ayudó al autor de esa nota y le entregó su sabiduría y afecto durante un tiempo, esa amistad terminó meses antes de su sentido fallecimiento.

Independientemente de las múltiples citas, Miguel Ángel Rosas Rivera miente acerca de la cantidad de su participación en el libro *La Ciudad de México a través de los siglos* (de próxima aparición en el Instituto de Investigaciones Estéticas), así como de su “despedida” totalmente ficticia e imposible: hacía meses que esa relación había finalizado, además de que el maestro estuvo sus últimos días en el hospital, intentando recuperar su salud.

Agradecemos su atención a estas aclaraciones. Atentamente,

Mónica Mansour, Lorenza Manrique Mansour, Martín Manrique Mansour y
Julián Manrique Mansour
Real de San Lucas 30, Barrio San Lucas, Coyoacán, CP 04030, CDMX

México D.F. a 30 de agosto de 2017

Lista de dictaminadores

(núms. 106 a III)

Esther Acevedo, Arturo Aguilar Ochoa, Mariana Aguirre, Luisa Elena Alcalá, Mónica Amieva, Carlos Álvarez Asomoza, Vanessa Álvarez Portugal, Luis Arnal, Joaquín Arnau, José Javier Azanza López, Alberto Baena, Eduardo Báez, Clara Bargellini, Beatriz Berndt, Edgar Alejandro Calderón Alcántar, María Cruz de Carlo, Alberto del Castillo, Mónica Cejudo, Dina Comisarenko Mirkin, Luis Conde, Alicia Cordero, Gustavo Curiel, Alexandra Curvelo, Annick Daneels, Albert Davletshin, Sergi Dómenech, Reyes Escalera Pérez, Iván Escamilla, Elia Espinosa, Paulina Faba, David Fajardo Tapia, Denise Fallena Montaña, Jeanette Favrot, Teresa Eckmann, Alejandrina Escudero, Eduardo Gamboa, Claudia Garay, Maite Garbayo, María Amalia García, Vicente García, Óscar Armando García, Concepción García Sáiz, Óscar Armando García, Rafael García Mahiques, Hernando Gómez Rueda, Enrique González, Maricela González, Alejandra González Leyva, Ana Gonçalves Magalhães, María Teresa Guerrero Bucheli, Andrea Giunta, Enrique González, Blanca Gutiérrez Galindo, David Gutiérrez, Marie-Areti Hers, Denise Hellion, Hilda Islas, José Armando Hernández Soubervielle, Miriam Huberman Muñiz, Christopher Johnson, Martha Cecilia Jaime González, Karla Jasso, Felipe Jerez, Patrick Johansson, Tobias Kämpf, Ilona Katzew, Anastasia Krutiskaya, Georg Leidenberger, Félix Lerma, Ana Longoni, Rafael López Guzmán, Rosalva Loreto, Laura Malosetti, Consuelo Maquívar, Jesús Márquez, Patricia Massé, Sigmund Méndez, Liza Mizrahi, Carlos Molina, Didanwy Kent, Mónica López Velarde, Daniel Montero, Francisco Montes, Rebeca Monroy Nasr, Paula Mues, Franziska Neff, Nicolas de Neymet, Louise Noelle, Alberto Nulman, Sonia Ocaña, Rodolfo Obregón, Rocío Olivares Zorrilla, Ana Ortiz, Irma Palacios, Jesús Paniagua Pérez, María Paz Aguiló, Julieta Pérez Monroy, Marco Tulio Peraza Guzmán, Alberto Pérez-Amador Adam, Patricia Pérez Walters, Cecilia Raffa, Francisco Rivas, Bernardo Rodríguez, Teresa Rodríguez, Arturo Rodríguez Döring, Miguel Ángel Rosas, Antonio Rubial, Citlali Salazar, Iván San Martín, José de Santiago, Nelly Sigaut, Mads Skytte Jørgensen, Felipe Scovino, Leticia Staines, Antonio Prieto Stambaugh, Suzanne L. Stratton-Pruitt, Mariana Sverlij, Aurelio Tello, Ana Torres, Alejandro Torres Huitrón, Miguel de la Torre, Margarita Tortajada, Carolina Vanegas, Álvaro Villalobos Herrera, Charlene Villaseñor, Fernando Zamora.

Normas para la presentación de originales

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Nacional Autónoma de México es una publicación bianual, especializada en la teoría, la historia del arte y la estética abierta a todas las disciplinas afines. Incluye trabajos de investigación, análisis críticos de testimonios documentales, reportes de obras artísticas, noticias, semblanzas y reseñas sobre publicaciones dentro del campo de la producción artística en todas sus manifestaciones.

I. Requisitos para la presentación de originales

1. Al entregar un texto, el autor se compromete a firmar la declaración ética —misma que se le enviará al recibir el material—, en la cual asienta que se trata de una colaboración inédita, original y relevante para su disciplina. Los textos podrán enviarse a anliie@unam.mx, o bien a la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Circuito Mario de la Cueva s/n, C.P. 04510, Ciudad Universitaria, México, D. F. Se aceptan textos en español, inglés y portugués. Los autores que deseen enviar un texto en algún otro idioma, favor de contactar a los editores.
2. El archivo de Word deberá estar a doble espacio, con márgenes de tres centímetros y deberá tratarse de la versión definitiva del texto. La extensión debe fluctuar entre 25 y 40 páginas para todos los artículos; análisis críticos de testimonios documentales y reportes de obras artísticas deberán tener una extensión de entre 5 y 25 páginas; en el caso de reseñas, noticias y semblanzas de entre 3 y 10 páginas. La primera página debe incluir título y subtítulo de la colaboración, nombre del autor e insti-

tución a la que pertenece. Todas las divisiones o secciones se señalarán con cabezas alineadas a la izquierda y separadas del texto por una línea blanca previa y una línea posterior. Las citas textuales mayores de cinco líneas se transcribirán en un párrafo aparte, sin modificar la interlínea general, y en un puntaje menor. Los llamados a notas a pie de página se compondrán en números arábigos volados, ordenados consecutivamente, y se colocarán después de los signos de puntuación.

3. Asimismo, debe incluirse un resumen (*abstract*) del contenido del artículo con un máximo de 140 palabras, así como una síntesis curricular del autor, no mayor a 120 palabras (con nombre, adscripción, correo electrónico, líneas de investigación y publicaciones). También es necesario proporcionar entre 5 y 7 palabras clave para la identificación del contenido.

II. Aparato crítico

El aparato crítico (el conjunto de citas, referencias y notas a pie de página que dan rigor y solidez al texto) debe seguir los lineamientos establecidos por *The Chicago Manual of Style*, cuya guía rápida puede consultarse en: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

1. Las referencias bibliográficas deberán incluir: autor (nombre y apellidos en altas y bajas), *Título del libro* (ciudad: editorial, año), páginas citadas; por ejemplo: Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998), 286.
2. Cuando se trate de la obra de más de dos autores únicamente se mencionarán los dos primeros seguidos de la locución latina *et al.*
3. En el caso de citar un capítulo de algún libro: autor, “nombre del capítulo”, en autor, *Título del libro* (ciudad: editorial, año), páginas citadas; por ejemplo: Jorge Sebastián Lozano, “*Veritas Filia temporis*: Gombrich y la tradición”, en ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich, in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. Las referencias hemerográficas deberán incluir: autor, “Título del artículo”, *Nombre de la Publicación* (en altas) número del volumen, número (fecha de publicación): páginas citadas; por ejemplo: Francisco Egaña Casariego, “Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York”, *Archivo Español de Arte* 86, núm. 343 (2003): 237-262. Cuando se trate de periódico: Autor, “título del artículo”, *Nombre del Periódico*, volumen, número, sección, fecha, año, página; por ejemplo Teresa del Conde, “Naturaleza herida: González Serrano”, *La Jornada*, vol. 54, núm. 24, secc. Opinión, 20 de agosto, 2013, 12.

5. Si por la naturaleza del texto es necesario hacer referencias a las obras dentro del mismo y utilizar el sistema de documentación autor-año entre paréntesis, se pide seguir también lo establecido por *The Chicago Manual of Style*; por ejemplo: (De la Fuente 1996, 114).
6. Las referencias a documentos en archivos se presentarán de la siguiente manera: emisor; título del documento; fecha; nombre completo del repositorio la primera vez que se cite y, entre paréntesis, las que serán utilizadas posteriormente; localización interna del documento y fojas consultadas, por ejemplo: Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (en adelante ACCMM), *Actas de cabildo*, libro 22, foja 3, 7 de enero de 1684.
7. Las páginas web se citarán como sigue: nombre del autor, “título”, liga directa al texto (consultado y la fecha), ejemplo: Rocío Robles Tardío, “La metáfora y la huella del ferrocarril en la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier”, www.dialnet.uniroja.es/servlet/ejemplar?codigo=339925 (consultado el 30 de octubre, 2013).
8. Para las referencias filmográficas: director, *Título de la película* (lugar: casa productora, año), duración; por ejemplo: Federico Fellini, *La dolce vita* (Roma/París: Riana Film/Pathé Consortium Cinéma, 1960), 174 min.
9. Las referencias a grabaciones sonoras se formularán de la siguiente manera: nombre del compositor, *Título*, director, casa discográfica, año; por ejemplo: Silvestre Revueltas, *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, Enrique Diemecke, Gramophone, 1990.

III. Ilustraciones

1. Se enviará un archivo de Word como referencia con las imágenes y sus pies correspondientes numerados conforme a su aparición en el texto, acompañadas por el “Formato para la entrega de imágenes” debidamente llenado. Es importante cuidar que las imágenes cumplan con ciertos requisitos generales, tales como: nitidez, definición, buen encuadre.
2. Si se tienen placas, diapositivas o fotografías impresas en papel fotográfico el tamaño debe ser, cuando menos, de 5 × 7 cm para la calidad de impresión. Una vez digitalizado, el material original les será devuelto.
3. Si se entregan imágenes digitales, éstas deben cumplir con los siguientes requisitos: a) fotografías y medios tonos: a 300 dpi, en formato .tif y a 14 cm de ancho; b) dibujos a línea (mapas, esquemas, diagramas): a 1200 dpi, en formato .tif y a

14 cm de ancho. Deben entregarse numeradas dentro de un CD (etiquetado con el nombre del autor, el del artículo y la fecha en que se grabó el disco); o pueden enviarse por correo electrónico o Dropbox, para lo cual es necesario que los archivos estén numerados acorde a sus pies de ilustración.

4. No se aceptan digitalizaciones de libros o revistas.
5. Pies de ilustración: la numeración irá acorde con los nombres de los archivos entregados, seguida de: autor, *Título de la obra*, fecha, dimensiones, ciudad. Fuente o acervo. Crédito fotográfico © o a quien correspondan los derechos patrimoniales de la imagen para edición en papel y electrónica.
6. Permisos de reproducción: el autor deberá remitir por escrito los permisos de reproducción de las ilustraciones que así lo requieran, tanto para la edición impresa como para la edición en línea. Únicamente cuando el Instituto tenga convenios interinstitucionales, los permisos podrán ser tramitados por el área jurídica del Departamento de Publicaciones.

IV. Proceso editorial

1. Una vez confirmada la recepción del texto éste se somete a una preselección por parte de los editores de la revista en la que se determinará su pertinencia temática. Cuando el trabajo se califique como pertinente para su publicación, se someterá al arbitraje confidencial; en el caso de artículos de investigación, de análisis documentales y de obras se dictaminarán por dos especialistas en el tema; las semblanzas y reseñas se turnarán a un solo árbitro.
2. Los dictaminadores deberán ser externos al equipo editorial de la revista y no tener ninguna relación con el autor. Deberán contar con estudios de maestría o doctorado y haber publicado al menos un artículo de investigación, de reflexión o revisión crítica relacionado con la temática del manuscrito. Asimismo se pondrá a su disposición un formato de evaluación con el que podrán articular su opinión sobre la calidad de los originales recibidos.
3. Independientemente de los resultados, el contenido de los dictámenes se entregará a los autores. En todo momento se conservará el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.
4. Los editores de la revista podrán solicitar modificaciones o rechazar la contribución atendiendo las resoluciones de los dictámenes que podrán ser: a) aprobado sin cambios, b) aprobado con sugerencias, c) aprobado condicionado a la realización de los cambios indicados, o d) rechazado.

5. En caso de que se trate solamente de atender sugerencias o condicionamientos, el autor detallará los cambios realizados a su texto. Los editores revisarán las modificaciones introducidas por el autor en relación con las sugerencias o condicionamientos de los dictámenes para después proceder, sólo en caso de su cumplimiento, a su aceptación.
6. Si el autor no estuviera de acuerdo con los dictámenes, podrá argumentar su inconformidad por escrito. Los editores de la revista en conjunto con el Consejo editorial valorarán la situación y, en caso de ser necesario, solicitarán un tercer dictamen.
7. La Universidad Nacional Autónoma de México requiere que los autores cedan la propiedad de los derechos de autor a la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* para que su artículo y materiales sean editados y publicados en papel o medios electrónicos o en cualquier otra tecnología para fines exclusivamente científicos y culturales y sin lucro. Para ello, los autores deben remitir el formato de carta-cesión de la propiedad de los derechos de autor, debidamente llenado y firmado. Este formato se enviará por correspondencia o correo electrónico en archivo PDF en el proceso de revisión de galeras.
8. Una vez aceptado el texto y cumplidos los requisitos previamente señalados se revisará el material complementario (imágenes y permisos de reproducción). Es obligación de los autores sustituir cualquier material que no cumpla con la calidad para impresión.
9. En caso de ser necesario, los editores, de común acuerdo con los autores, podrán solicitar a éstos modificaciones, con el fin de respetar el diseño editorial.
10. Los autores deben comprometerse a revisar tanto galeras (con el fin de dar su visto bueno a la corrección de estilo) como pruebas finas (para corroborar que la secuencia de las imágenes sea correcta y que correspondan con sus pies de ilustración). En ningún caso se aceptarán modificaciones mayores al texto.

Normas éticas de la publicación

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* cuidará que todas las partes (editores, dictaminadores y autores) cumplan con las normas éticas en el proceso de publicación. *Anales* sigue las normas éticas basadas en los estándares internacionales que son:

Los editores

1. Se comprometen a garantizar el anonimato de autores y dictaminadores durante el proceso editorial.
2. Se asegurarán de que todos los textos sean revisados por dictaminadores especialistas en su campo y deberán garantizar que el proceso editorial se lleve a cabo de manera transparente.
3. Se comprometerán a resguardar la libertad y objetividad académicas, a cumplir sus labores con eficacia y calidad.
4. Ante cualquier duda, consultarán al Consejo editorial de la revista.

Los dictaminadores

1. Cuidarán de asegurar la originalidad de los textos y denunciarán cualquier posibilidad de plagio.
2. La dictaminación de las colaboraciones es estrictamente anónima. Los dictaminadores deberán revisar con cuidado el texto que se les ha enviado dentro de los plazos establecidos y declinar en caso de no considerarlo dentro del ámbito de su competencia.
3. Se comprometen a no divulgar ni utilizar el contenido de un artículo que aún no ha sido publicado. La violación de este requerimiento ético será sancionado.
4. Deberán ser justos e imparciales y juzgar el trabajo según criterios estrictamente académicos.

Los autores

Se comprometen a firmar el formato de declaración ética que se les enviará al momento de recibir su artículo y a cumplir con las normas de conducta estipuladas a continuación:

1. El trabajo de investigación deberá ser original e inédito, es decir, no haber aparecido en algún otro medio impreso o digital ni haber sido puesto a consideración simultáneamente a otro organismo editor. No puede ser sometido un artículo que haya sido publicado aunque haya aparecido en un medio de poca circulación. En dado caso se deberá obtener la aprobación previa si se justifica con argumentos sólidos la publicación dual.
2. En caso de que el autor proponga una traducción al español de un texto previamente publicado, deberá fundamentar su pertinencia. Con base en ello, los editores, asistidos por el Consejo editorial, decidirán sobre su publicación.

3. Se compromete a no incurrir en la autoría injustificada, que consiste en la inclusión como autores de personas cuyas contribuciones fueron mínimas o nulas en el proceso de elaboración del texto. El autor se compromete a dar crédito a las personas e instituciones que lo hayan apoyado en cualquier parte del proceso.

Sanciones

Las faltas éticas se castigarán dependiendo de su gravedad. En el caso de sospecha o acusación fundada de plagio, se instituirá un comité de ética compuesto por pares que investiguen las imputaciones y recomienden las sanciones. En caso de confirmación de plagio se procederá a retirar el artículo de la revista y se colocará una leyenda con los motivos por los cuales fue retirado.

Submission Guidelines for Authors

The journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* of the Universidad Nacional Autónoma de México is a biannual publication, specialized in theory and history of art and esthetics and open to all related disciplines. It includes research papers, critical analyses of documentary testimonies, reports on works of art, news items, biographical sketches, and reviews of publications within the field of artistic production in all its manifestations.

I. Requirements for the submission of manuscripts

1. When submitting a text, the author undertakes to sign the ethical declaration—which will be sent to him/her on receiving the material—in which the author assures that the work is an unpublished and original contribution, relevant to his/her discipline. The texts may be sent to anliee@unam.mx, or to the journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Circuito Mario de la Cueva s/n, C.P. 04510, Ciudad Universitaria, México, D. F. Texts are accepted in Spanish, English and Portuguese. Authors who wish to send a text in any other language are advised to make contact first with the editors.
2. Word files must be in double space, with margins of three centimeters and must represent the definitive version of the text. Articles should have an extension of between 25 and 40 pages; critical analyses of documentary testimonies and reports on works of art may have an extension of between 5 and 25 pages; in the case of reviews, news items and biographical sketches, between 3 and 10 pages. The first page must include the title and subtitle of the contribution, author's name and the institution to which he/she belongs. All divisions and section shall be indi-

cated with headings aligned to the left and separated from the text by a blank line before and after. Textual quotations of more than five lines must be transcribed as a separate paragraph, without modifying the general spacing and in a font one point smaller than the text. Footnote references will take the form of superscript Arabic numerals in consecutive order placed immediately after punctuation marks.

3. An abstract must also be included summarizing the contents of the article in a maximum of 140 words, as well as a résumé of the *curriculum vitae* of the author, in not more than 120 words (with name, academic post, e-mail, lines of research and publications). It is also necessary to provide between 5 and 7 keywords identifying the contents.

II. Critical apparatus

The critical apparatus (set of citations, references and footnotes that give academic rigor to the text) must follow the guidelines established by *The Chicago Manual of Style*, whose “Quick Guide” can be consulted at:

http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

1. Bibliographical references must include: Author (received name and surname in upper and lower case), *Title of the Book* (place: publisher, year), pages cited; for example: Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, tr. Gabriel Ferrater (Madrid: Debate, 1998), 286.
2. In the case of works by more than one author, only the first two are to be mentioned, followed by the Latin abbreviation *et al.*
3. When citing a particular chapter of a book: Author, “Chapter Title,” in author, *Title of Book* (place, publisher, year), pages cited; for example: Jorge Sebastián Lozano, “*Veritas Filia temporis*: Gombrich y la tradición,” in ed. Paula Lizárraga, *E.H. Gombrich, in memoriam* (Pamplona: EUNSA, 2003), 387-406.
4. References to printed journals should include: Author, “Title of Article,” *Name of Publication* (respecting capitals) number of volume, part number (date of publication): pages cited; for example: Francisco Egaña Casariego, “Joaquín Vaquero Palacios en Nueva York,” *Archivo Español de Arte* 86, no. 343 (2003): 237-262. In the case of a newspaper: Author, “Title of the Article,” *Name of Periodical*, volume, number, section, date, year, page; for example, Teresa del Conde, “Naturaleza herida: González Serrano,” *La Jornada*, vol. 54, no. 24, sect. Opinión, August 20, 2013, 12.

5. Should the nature of the article require making references to works within the text, and hence use of the author-year system of documentation between brackets, authors are similarly requested to follow the guidelines established by *The Chicago Manual of Style*; for example: (De La Fuente 1996, 114).
6. References to documents in archives are presented in the following manner: issuer; title of document; date; complete name of the archive when citing for the first time and (in brackets) the abbreviation that will be used thereafter; internal classification or location of the document and the folios consulted, for example: Archive of the Catedral Metropolitana de México (henceforth ACCMM), *Actas de cabildo*, book 22, folio 3, January 7, 1684.
7. Websites are cited as follows: Author's name, "Title," direct link to the text ("consulted" and the date); example: Rocío Robles Tardío, "La metáfora y la huella del ferrocarril en la formulación de la vivienda moderna en Le Corbusier," www.dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=339925 (consulted October 30, 2013).
8. For film references: Director, *Title of the film* (place: production company, year), duration; example: Federico Fellini, *La dolce vita* (Rome/Paris: Riana Film/Pathé Consortium Cinéma, 1960), 174 min.
9. References to sound recordings are formulated as follows: Name of composer, *Title*, director, recording company, year; for example: Silvestre Revueltas, *Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*, Enrique Diemecke, Gramophone, 1990.

III. Illustrations

1. A Word file will be sent as reference with the images and their corresponding captions numbered in the order in which they appear in the text, accompanied by the duly completed "Form for the submission of images." It is important to make sure that the images fulfill certain general requirements, such as: clarity, definition, good framing.
2. If plates, slides, or prints on photographic paper are submitted, the size must be at least 5 × 7 cm to ensure good printing quality. Once digitalized the original material will be returned.
3. In the case of submitting digital images, these must fulfill the following requirements: a) photographs and midtones: 300 dpi, in .tif format and 14 cm breadth; b) line drawings (maps, sketches, diagrams): 1200 dpi, in .tif format and 14 cm breadth. They must be delivered numbered in a CD (labeled with author's name, name of article and the date on which the disc was burned); or they can be sent

by electronic mail or Dropbox in which case it is necessary that the files should be numbered in accordance with their captions.

4. Digitalized reproductions from books or journals are not accepted.
5. Captions: the numeration must be in accordance with the names of the submitted files, followed by: author, *Title of the work*, date, dimensions, place. Source or collection. Photographic credit © or details of the holder of the ownership rights over the image for publication on paper or in electronic form.
6. Reproduction rights: the author must remit licenses in writing, for both printed and on-line editions, permitting reproduction of those illustrations that require such authorization. Only where inter-institutional agreements exist between this Institute and other institutions involved may the permits be sought by the legal area of the Publications Department.

IV. Editorial process

1. Once reception of the text has been confirmed, the work will be submitted to a process of pre-selection by the editors of the journal so as to determine its thematic suitability. Once the work has been rated as relevant for publication it will be submitted for anonymous peer review; in the case of research articles, documentary analysis, and studies of works of art, opinions will be sought from two specialists in the field; biographical sketches and reviews will be submitted to a single referee.
2. Referees shall be external to the journal's editorial team and shall have no relationship with the author. They must have completed studies of master's or doctorate level and have published at least one article of research, reflection or critical review related to the subject of the manuscript. They will be provided with an assessment form with which to express their opinion on the quality of the originals received.
3. Whatever the nature of the results, the contents of referees' opinions will be delivered to the authors. At all times the anonymity of both authors and evaluators will be respected.
4. The editors of the journal shall be empowered to request modifications to—or to reject—the contribution in attendance upon referees' determinations. Decisions may take the form: a) accepted without changes; b) accepted with suggestions for changes; c) accepted on the condition of carrying out the changes indicated; or d) rejected.

5. When attending to suggestions or conditions, the author shall highlight the changes made to his/her text. The editors will then review the modifications introduced by the author in relation to the suggestions or conditions made by referees, before proceeding—assuming that the suggestions or conditions have been fulfilled—to accept the work.
6. If the author disagrees with a referee's opinion, he/she can set forth the points of disagreement in writing. The editors of the journal, together with the editorial committee, will then evaluate the situation and, if necessary, request a third peer review.
7. The Universidad Nacional Autónoma de México requires authors to transmit intellectual ownership rights to the journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* for the effects of publishing the article and accompanying material both on paper and by electronic or any other technological media, for exclusively scientific or cultural and non-commercial purposes. Authors must therefore send back the duly completed and signed form for transmission of author's rights. This form will be sent by mail or e-mail in a PDF format during the process of galley proof revision.
8. Once the text has been approved and all previously indicated requirements have been met, the complementary material (images and reproduction licenses) will be checked. It is an obligation of the authors to resubmit any material that does not meet the quality requirement for printing.
9. If necessary, the editors may, subject to authors' agreement, request modifications in order to respect editorial design criteria.
10. Authors must undertake to check both galleys (in order to give their approval of the copy editing) and final page proofs (so as to corroborate that the sequence of images is correct and corresponds with the captions). In neither case will major modifications to the text be accepted.

Ethical norms of publication

The journal *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* shall ascertain that all parties (editors, referees and authors) comply with the ethical norms in the process of publication. *Anales* adheres to ethical norms based on international standards, which are:

The editors undertake:

1. To guarantee the anonymity of authors and referees during the editorial process.
2. To ensure that all texts are reviewed by specialists in the field and guarantee that the editorial process is carried out in a transparent manner.
3. To respect academic freedom and objectivity and to carry out their work with efficiency and to high standards of quality.
4. In case of doubt, to consult the editorial committee of the journal.

Referees shall:

1. Guarantee that submitted texts are original and alert to any possibility of plagiarism.
2. Ensure that opinions on the collaborations are maintained in strict anonymity. Referees shall review the texts sent to them with care and within the periods of time established and decline whenever they consider a text to lie outside the field of their competence.
3. Undertake not to divulge or make personal use of the contents of any article that has not yet been published. Violation of this ethical requirement shall be subject to sanction.
4. Be fair and impartial, judging the works in accordance with exclusively academic criteria.

Authors:

Undertake to sign the ethical declaration form which will be sent to them at the moment of receiving the article and to comply with the ethical guidelines which are listed as follows:

1. Shall guarantee that research articles are original and unpublished; i.e., have not appeared in any other printed or digital medium, nor have been offered simultaneously for consideration by another editorial body. No article that has been published beforehand may be submitted, even in the case of having appeared in a medium of very limited circulation. Exceptionally, notwithstanding, should strong grounds exist for dual publication, prior approval may be sought for the purpose with the support of solid arguments justifying the proposal.
2. In the case of an author proposing a translation into Spanish of a previously published text, he/she must offer convincing grounds for the relevance of the proposal.

On that basis the editors, assisted by the editorial committee, shall decide whether to publish the work.

3. Authors shall undertake not to commit any unjustified accreditation (consisting in the inclusion as authors of names of persons whose contribution to the drawing up of the text was minimal or inexistent). Authors shall likewise undertake to give credit to all those persons or institutions who have given support during any part of the process.

Sanctions

Ethical misdemeanors will be sanctioned in proportion to their seriousness. In the case of well-founded suspicion or accusation of plagiarism, a committee of ethics formed of peers will be set up to investigate imputations and recommend the sanctions to be imposed. In the case of confirmation of plagiarism, the article will be withdrawn from the journal and a notice will be inserted explaining the reasons for withdrawal.



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

RENATO GONZÁLEZ MELLO

IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI[†], ELISA VARGASLUGO, JORGE ALBERTO MANRIQUE[†],
ELISA GARCÍA BARRAGÁN, EDUARDO BÁEZ MACÍAS, ALBERTO DALLAL, RITA EDER
ROZENCWAIG, FAUSTO RAMÍREZ ROJAS, AURELIO DE LOS REYES, JULIO ESTRADA,
ALICIA AZUELA DE LA CUEVA, MARTHA FERNÁNDEZ GARCÍA, ROGELIO RUIZ
GOMAR, MARIE-ARETI HERS, CLARA BARGELLINI, GUSTAVO CURIEL MÉNDEZ, ELIA
ESPINOSA LÓPEZ, OLGA SÁENZ GONZÁLEZ, LOUISE NOELLE, TERESA DEL CONDE[†],
ARTURO PASCUAL SOTO, DÚRDICA ŠÉGOTA TOMAC, ELENA ISABEL ESTRADA DE
GERLERO, PABLO ESCALANTE GONZALBO, ARNULFO HERRERA CURIEL, EMILIE
CARREÓN BLAINE, DIANA MAGALONI KERPEL, JAIME CUADRIELLO, MARÍA ELENA
RUIZ GALLUT, RENATO GONZÁLEZ MELLO, CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ,
MARÍA DE LA LUZ ENRÍQUEZ RUBIO, LETICIA STAINES CICERO, MARÍA TERESA
URIARTE, MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL, ENRIQUE X. DE ANDA ALANÍS, ANGÉLICA
VELÁZQUEZ GUADARRAMA, PETER KRIEGER, PATRICIA DÍAZ CAYEROS, JESÚS
GALINDO TREJO, ERIK VELÁSQUEZ GARCÍA, HUGO ARCINIEGA, PABLO F. AMADOR
MARRERO, CONSUELO CARREDANO, DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN, LAURA
GONZÁLEZ, FERNANDO BERROJALBIZ, LINDA BÁEZ RUBÍ, OSCAR FLORES FLORES,
DAVID M. J. WOOD, ROBERT MARKENS, GENEVIÈVE JEANINE ALICE LUCET, KARLA
LETICIA JASSO LÓPEZ, MARIANA AGUIRRE, HELENA CHÁVEZ MC GREGOR, ANA
GUADALUPE DÍAZ ÁLVAREZ, DENISE FALLENA MONTAÑO, NASHELLI JIMÉNEZ DEL
VAL, DANIEL MONTERO FAYAD, IVÁN RUIZ GARCÍA, RIÁNSARES LOZANO DE LA
POLA, ELSA MINERVA ARROYO LEMUS, JOAQUÍN BARRIENDOS RODRÍGUEZ, YARELI
JÁIDAR BENAVIDES, FRANZISKA NEFF, GONZALO ALEJANDRO SÁNCHEZ SANTIAGO,
LUIS ADRIÁN VARGAS SANTIAGO, HIRAM VILLALOBOS AUDIFFRED.

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, volumen XXXVIII, número III (otoño de 2017), se terminó de imprimir el 8 de septiembre de 2017, en los talleres de Offset Rebosán, S.A. de C.V. Composición tipográfica: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V. El tiraje consta de 500 ejemplares.

