

Presentación

*El tiempo prosigue su curso
sobre la ceniza del mundo
después retrocede
y se eleva nuevamente.*

Poema polinesio

Citado en el texto de Javier Mañero Rodicio sobre la relación de la etnología y el arte en el periodo de entreguerras, este poema polinesio —que Eckart von Sidow utiliza para abrir su texto en un fascículo de *Cahiers d'Art* de 1929— también sirve para introducir el espíritu del número 122 de *Anales* que se publica bajo una nueva coordinación. Ciertamente, el tiempo que menciona el poema ha seguido su curso desde que esta revista se fundó, en 1937, y, sobre todo, ha enriquecido sus contenidos y perspectivas para conducirla hacia múltiples derroteros.

Al iniciar los trabajos de esta nueva coordinación de la revista, es justo agradecer la labor fecunda y rigurosa de quienes me anteceden. Quiero reconocer que buena parte del contenido del presente número 122 lo heredé de quienes me precedieron, Linda Báez y Emilie Carreón, a quienes agradezco aquí su esfuerzo. Si como proyecto común hoy podemos elevarnos sobre la ceniza de un mundo que parecía acabarse hace tres años, si hoy valoramos lo que tenemos para buscar elevarnos con nuevos bríos, es porque durante ese tiempo oscuro de pandemia, ellas se preocuparon por mantener vivo el trabajo tenaz y silencioso de esta revista. En nombre de la comunidad del Instituto, les doy las gracias por los diez años que dedicaron generosamente a este espacio común.

En sus próximos números, la revista se irá perfilando hacia algo que ya es patente en este volumen, esto es, hacia el interés por investigar y pensar las producciones artísticas e imaginarias de/desde/sobre América Latina. A quienes hemos nacido en este —o en otro— lado, nos atañe lo que se desliza entre una y otra realidad, entre uno y otro lugar, entre una u otra lengua. Como todo lo simbólico, nuestra cultura y nuestro arte muestran y ocultan las cosas al mismo tiempo. Así, la crítica y la historia de nuestras imágenes se enfrentan a la tarea de desvelar, por medio del trabajo de archivo, del rigor metodológico, de la inteligencia analítica y de la sensibilidad estética, lo que es visible en las imágenes, pero también aquello que permanece oculto y que, sin embargo, aporta un sentido.

Si pensamos que no es lo que aparece, sino precisamente lo que desaparece lo que acaba por dar sentido a nuestra idiosincrasia, ¿no resulta apasionante leer el primer artículo, “Para no morir de sed: una etapa constructiva desconocida del sistema hidráulico de Tacuba al Imperial Colegio de Tlatelolco (1581-1582)” de Javier Eduardo Ramírez López? No sólo acompaña al artículo la reproducción de un manuscrito perdido a finales del siglo XIX y recuperado en el mercado bibliófilo un siglo después, sino el examen que hace Ramírez López de cómo el documento da cuenta de la “desaparición” de fondos —en el siglo XVI y en el entorno del Colegio de Tlatelolco liderado por los franciscanos— destinados por el gobierno de entonces a las obras públicas. En ese caso, se trataba del sistema hidráulico (“el *apaztli*”) que llevaba el agua desde Tacuba hasta Tlatelolco. La fuente estudiada es un escrito que aparece y que habla sobre algo que desaparece; el tejido del relato también refiere a la historia social, porque ya hacia finales del siglo XVI habían desaparecido los gobernantes indígenas como directores de las obras públicas, cuya gestión y beneficio recaía en los comerciantes españoles. En el proceso, los indígenas se habían convertido en trabajadores tributarios, en la mano de obra.

La relación entre técnica y producción gráfica la desarrolla Helia Bonilla en el segundo artículo, “Posada, continuidad e innovación en la imagen impresa finisecular de México: litografía y fotolitografía”, un texto que se aventura por un campo aún por explorar en nuestra historia del arte, a saber, el del estudio de los procesos técnicos (manuales y mecánicos) y su relación con los usos y los sentidos de las imágenes. Bonilla inicia su artículo cuestionando lo que sostiene por otro lado Thomas Gretton: que era inconveniente para Posada instalar un taller litográfico en la Ciudad de México cuando la técnica estaba cayendo en desuso. Tras un estudio material de las fuentes primarias originarias (las impresiones de Posada), Bonilla realiza un diagnóstico técnico de éstas

y concluye que en la práctica gráfica del artista hidrocálido coexisten la litografía manual con la fotomecánica. De esta particular combinación de estrategias técnicas que, por una parte, se asocian con la producción manual del arte y, por otra, con las técnicas reproductivas mecánicas de los medios masivos, se desprende también la relación entre medio y política en las imágenes de Posada.

Víctor Alemany Caro también habla de la política, pero en relación con la forma arquitectónica. Su artículo “Augustan Propaganda in Late Fascist Italian Architecture” nos traslada a Italia a finales del periodo de Mussolini y se centra en cómo éste, al final de su gobierno y en sintonía —y competencia— con la política propagandística de Hitler, toma los edificios monumentales romanos de Augusto como cimiento de su propio proyecto de propaganda fascista. Desde la idea del progreso hasta una “edad dorada” en la que además se privilegia al pueblo trabajador, surge la idea de la Exposición Universal de Roma (EUR), un proyecto arquitectónico que buscará transmitir su cualidad “imperial” por medio de su monumentalidad, su uso de materiales costosos y su estilo *littorio*, que es el símbolo de una Roma más allá del tiempo, gloriosa y fascista.

En el siguiente artículo, “Visión antropológica en el arte de entreguerras y sus publicaciones: un giro etnográfico”, Javier Mañero Rodicio recorre el camino del arte hacia las ciencias humanas (la antropología, la etnografía y la arqueología) y de éstas, de vuelta al arte, esto es, un camino que lleva al surgimiento de una modernidad *corporal* y etnográfica opuesta (pero complementaria) al arte moderno que asociamos convencionalmente con la forma pura que preconizaba, entre otros, Le Corbusier. A partir de un análisis crítico de publicaciones surrealistas señeras como *Documents*, *Cahiers d'Art* y *La Révolution Surrealiste*, entre otras, Mañero describe cómo en ellas se asocian las ideas etnológicas de la época (Marcel Mauss, Lévy-Bruhl, Leo Frobenius, Henri Breuil) con la teoría estética (Carl Einstein) y la producción surrealista (Georges Bataille, Salvador Dalí, André Masson). Es —defiende Mañero— el inicio de aquello que Antonin Artaud denominará un “sistema” en el que empezará a participar “todo el hombre, el hombre con su carne física y las alturas”.

Justamente es el cuerpo —con mayor precisión, las manos— lo que se vuelve visible en el teatro de títeres estudiado por Bettina Girotti en “Las manos actoras de Mane Bernardo y Sarah Bianchi: pantomima de manos y teatro de títeres moderno en Argentina”. Girotti estudia cómo a principios de los años sesenta Bernardo y Bianchi comienzan a producir un teatro de títeres, pero sin ellos. A semejanza del “muñeco-mano” propuesto por el ruso Serguei Obraztsov, el teatro de las argentinas desnudará al títere dejando aquello que tradi-

cionalmente lo sostiene, pero ahora se oculta: la mano. Girotti no sólo describe la evolución de los distintos espectáculos que producirán Bernardo y Bianchi, también refiere cómo la primera conceptualiza su producción en escritos que acompañan sus piezas. Del marco contenedor al espectáculo y de ahí a la pantomima-ballet, el teatro de manos de Bernardo y Bianchi utiliza el legado del teatro de títeres occidental para renovarlo y modernizarlo, y crea una nueva “forma” con plenitud de derechos.

El último artículo de Natalia Stengel Peña, “Prácticas artísticas al servicio de los y las familiares de víctimas de desaparición forzada” nos devuelve a México y al presente, pero también, en sus referencias, a la realidad política latinoamericana de las últimas décadas. Stengel estudia prácticas artísticas que más que satisfacer las expectativas del mundo del arte buscan responder al vacío afectivo y al duelo sin fin de los familiares de los desaparecidos. La autora sitúa su discusión principalmente en México, un país donde las labores restaurativas resultan insuficientes porque los crímenes siguen sucediendo. Al asociarlos a proyectos en Argentina (las Madres de la Plaza de Mayo) o Cuba (Tania Bruquera), Stengel describe las estrategias de grupos como el Big Frente Zapatista (“Todos somos Ramona”), Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer, *¡Madres!*) o “Bordando por la paz”, todos ellos proyectos críticos que introducen la “sororidad” mediante una especie de pacto político y estético; un arte social que, como el poema polinesio, busca elevarse por sobre las cenizas del mundo.

Por último, el número 122 de *Anales* cierra con una reseña de Laura Malosetti sobre el libro de María Isabel Baldasarre, *Bien vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires 1870-1914*. Como comenta Malosetti, este libro es importante porque investiga un tema poco tratado desde el arte, pero en el que se imbrican muchos aspectos relacionados con él: el contexto de la urbe y sus medios publicitarios, el género de sus productores, la cultura visual que determina su forma o el vestido como un dispositivo de modelaje del cuerpo sobre el cual ejerce, además, una tiranía discursiva vinculada con la cultura de la celebridad.

De lo visible a lo invisible, en este número los lectores podrán descubrir ideas, documentos, imágenes y procesos artísticos que, en distintas épocas y lugares, hacen aparecer —o desaparecer— las formas y los espacios en los que vivimos y en los que se cimenta nuestra sensibilidad.

Laura González-Flores
Editora académica