

Presentación

Nada, aquí, permanece mucho tiempo bajo la serena luz de las evidencias.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo*

En un artículo publicado en 1974,¹ T. J. Clark declaró que una historia del arte contemporánea centrada en buscar lo nuevo estaría perdiendo de vista que buena parte de la historia producida en el siglo XIX ya contenía las claves de una práctica radical de la disciplina. Para Clark, no sólo era necesario descubrir las presuposiciones y alianzas de la historia del arte mediante la crítica, sino hacer un estudio arqueológico de sus temas y métodos. Ese tipo de práctica crítica disciplinar es la que abordan los artículos del número 125 de *Anales*. Sea porque rescatan los recursos de campos afines, como la arqueología o antropología, como sugería Clark, o porque estudian las producciones visuales desde el giro archivístico o la teoría de los medios; los textos que componen el presente volumen analizan, desde distintas perspectivas, aquello que permanece oculto, obviado o directamente censurado en las producciones imaginarias y artísticas.

De Paulo Masella, el texto que abre el número, “The Concealment of Erotic Images in Art History”, formula la pregunta en torno a la perceptibilidad de ciertos temas e imágenes —en su caso, las pinturas eróticas de las cuevas de Serra de Capivara en Brasil—, en los estudios hegemónicos y globales de la historia del arte. Masella señala la distinción entre *visualidad* (lo perceptible por

1. T. J. Clark, “The Conditions of Artistic Creation”, *Times Literary Supplement* (24 de mayo de 1974): 561-562.

el sentido de la vista) y *visibilidad* (la apreciación inteligible de la esencia de las imágenes) como una dialéctica determinada por el relativo acceso físico a las imágenes, tanto como por los propios intereses protocolares de la disciplina. Paradójicamente, sostiene Masella, más que las cuestiones técnicas de localización, acceso y reproducibilidad de las imágenes, lo que determina la visibilidad limitada de ciertas imágenes, como las eróticas, son los valores subyacentes a la misma historia del arte.

Otro elemento clave de los textos del volumen es la consideración de la historia del arte como un “orden del discurso” variable en el tiempo, capaz de considerar (o no) las imágenes de una u otra época distinta. Así, como propone el artículo de Candy Barberena, “Arte y cultura del patrón en zigzag ngäbe-buglé”, hay formas esquemáticas, como las figuras en zigzag del pueblo originario de Panamá (siglo XVI), que acaban apareciendo doscientos años después en el arte religioso barroco indigenizado de Veraguas (siglo XVIII). El estudio comparativo de Barberena de las obras prehispánicas y barrocas demuestra cómo los patrones geométricos de la cultura aborígen no sólo no desaparecen, sino perviven e incluso muestran un apogeo en la cultura foránea posterior.

También el artículo de Juan Eduardo Candelaria Ampacún, “El *dhayemlaab* y el Sol-fuego: una aproximación a la operatividad mnemónica de los componentes figurativos de la prenda sagrada de las mujeres teenek”, analiza afinidades formales entre imágenes de dos tiempos diferentes: en su caso, el arte posclásico de la Huasteca (900-1521 d. C.) y los diseños contemporáneos del *dhayemlaab* o *quechquemitl* teenek. Candelaria aplica la noción de *memoria plástica* a una continuidad de formas que resulta de su uso simbólico: en el caso de los teenek, la recursividad de los patrones no sólo se asociaría a su importancia cósmico-religiosa, sino a la necesidad de los teenek de contar con un recurso mnemotécnico. En ese sentido —y ésa es la apuesta hipotética del texto—, el autor comprueba que tales figuras no sólo funcionan como ornamento, sino como pictogramas: son unidades de sentido con una *capacidad quimérica* de producir relaciones entre lo visible y lo invisible, y, en consecuencia, de clausurar un conocimiento determinado del mundo.

El siguiente artículo de Aban Flores Morán y Eugenio Martín Torres Torres, “Los epígrafes de la pintura mural conventual del Altiplano Central de la Nueva España (siglo XVI)”, se enfoca en la poco estudiada complementariedad de las pinturas conventuales y los epígrafes verbales (citas, poemas, fechas y relatos) anexos a ellas. Además de identificar la proveniencia y autoría de las pintadas, los autores también las asocian con las formas arquitectónicas y preferencias de

cada orden religiosa, e interpretan, asimismo, su posible función grupal o personal, estratégica, didáctica o reflexiva.

Una reconstrucción semejante del sentido y función de las imágenes es la que hace Laura Illescas Díaz en el siguiente artículo, “La fiesta barroca en la Nueva España. El estudio de las arquitecturas efímeras a partir de la *Gazeta de México* en el ocaso de la Edad Moderna”. En su investigación, Illescas procura paliar la poca o nula *visibilidad* de diversas formas de arquitectura efímera al estudiar la *visibilidad* implícita en las fuentes textuales de la *Gazeta de México*, una publicación que comenzó a editarse en 1722, gracias al tesorero de la Catedral de México, Juan Ignacio María de Castorena Ursúa y Goyeneche. La autora revisa la publicación en sus distintos periodos de edición a lo largo del siglo XVIII y entresaca la información relativa a los contratos de obras, relaciones impresas o grabados (los menos) de las distintas formas de arquitectura efímera. El estudio de Illescas se enfoca en los arcos triunfales, graderías o catafalcos que se construyeron en la Nueva España por distintas razones: en muchas ocasiones propagandísticas, en otras conmemorativas, y en otras tantas, fúnebres. Como describe Illescas, en todos los casos las construcciones efímeras buscaban transformar el entramado urbano en una puesta en escena de los valores de los comitentes gubernamentales, civiles o religiosos.

Juan de Lara, en “El coco de Vigo: el coco chocolatero de la Batalla de Rande, 1702”, estudia una forma típicamente novohispana, un recipiente de coco para tomar chocolate adornado con plata, a partir del ejemplar más antiguo conocido hasta ahora: una pieza datada entre 1650 y 1680 que tuvo una accidentada circulación, apropiación y posterior aparición en Inglaterra tras la batalla de Vigo de 1702. En esa batalla, la armada británica buscó incautar la mayor carga de plata jamás registrada procedente de la Nueva España. Testimonio de la destreza alcanzada por los plateros mexicanos, el coco estudiado no sólo es un ejemplo del consumo coleccionista de la aristocracia novohispana, sino de la política colonial y extraccionista europea, en este caso, la española e inglesa.

En “Aproximación al libro de artista desde los debates en torno a la recepción de la obra”, Eva Mayo describe un tipo de publicación artística de edición limitada y circulación alternativa, cuya producción se populariza en los años sesenta como alternativa vanguardista y democrática a las obras del mundo establecido del arte. Caracterizados por su intención política o ideológica, los libros de artista constituyen una alternativa de *desmaterialización* del arte. En razón de su estructura formal, promueven un efecto de proximidad física vital con el público, así como un modo de contemplación diferente, activa, distinta

de la del museo. Inevitablemente atrapado en la aporía arte *vs.* vida de otras formas de vanguardia, el libro de artista podría asumir, en el presente digital, un papel integrado a este nuevo tiempo y contexto.

Desde la praxis investigativa relativa al “giro archivístico”, el artículo de María Fukelman, “Sólo un compendio de buenas intenciones”, estudia las relaciones entre dos asociaciones de teatro independiente en el Cono Sur, la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) y la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI). Fundada en 1937, la Federación Argentina sirvió como modelo para la Uruguay, constituida siete años más tarde, en 1944. A partir del análisis de las anotaciones del libro de actas de la primera de 1962 a 1964, Fukelman estudia la relación entre ambas asociaciones: un catálogo de buenas intenciones que no acabó por fructificar, pero que, en opinión de la autora, tiene el mérito de constatar la lucha colectiva de los grupos artísticos independientes.

El volumen cierra con el artículo “El camp como detonador de des-fusiones dramáticas: liberación y cinismo en la posmodernidad”, de Alexa Rosales Rivera y Eleocadio Martínez Silva. Centrada la discusión en el estar social como representación, el texto propone al camp como una *fusión imposible* de forma y fondo dramáticos. Al adquirir la forma una preeminencia hiperbólica, la representación fracasa y resulta en un quiebre de sentido. Si bien tal colapso de los símbolos posibilita la resignificación de la crítica política, su poética *gatopardista* también erosiona la posibilidad de defensa de los propios valores. Forma propia del desencantamiento moderno, el camp podría ampliar la capacidad de agencia, así como la construcción de nuevas perspectivas propias del periodo posterior a la posmodernidad.

Como conjunto, los artículos de este volumen podrían entenderse como ejemplos de una arqueología crítica de la historia del arte. Al movilizar críticamente las fuentes y las producciones, y reflexionar sobre el desplazamiento de los patrones formales y las obras concretas en el tiempo y el espacio, los textos invitan a cuestionar los protocolos en los que fundamentamos la historicidad. Porque, como se comprueba en ellos, tanto la *visualidad* como la *visibilidad* son procesos cuya constructibilidad e intencionalidad se han de estudiar.

LAURA GONZÁLEZ-FLORES
Editora académica