



**Historia del arte
y estética,
nudos
y tramas**



**Coloquio Internacional
de Historia del Arte**

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas

XXXIX COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

HISTORIA DEL ARTE Y ESTÉTICA, NUDOS Y TRAMAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Enrique Graue Wiechers

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

Iván Ruiz

Secretaria Académica

Riánsares Lozano de la Pola

Coordinador de Publicaciones

Jaime Soler Frost

XXXIX COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

HISTORIA DEL ARTE Y ESTÉTICA,
NUDOS Y TRAMAS



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MÉXICO 2019

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas
Nombres: Coloquio Internacional de Historia del Arte (39 : 2015 : Ciudad de México) |
Richterich, Karla, editor.
Título: Historia del arte y estética, nudos y tramas : XXXIX Coloquio Internacional
de Historia del Arte / cuidado de la edición, Karla Richterich.
Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México,
Instituto de Investigaciones Estéticas, 2019.
Identificadores: LIBRUNAM 2038736 (impreso) | LIBRUNAM 2039095 (libro elec-
trónico) | ISBN 9786073014694 (impreso) | ISBN 9786073014687 (libro electrónico).
Temas: Arte - América Latina – Historia - Congresos. | Estética - Congresos.
Clasificación: LCC N6502.C65 2015 (impreso) | LCC N6502 (libro electrónico) | DDC
709.8 —dc23

Primera edición: 2019

D.R. © 2018. Universidad Nacional Autónoma de México
Avenida Universidad 3000
Ciudad Universitaria, 04510 Ciudad de México

Instituto de Investigaciones Estéticas
Circuito Maestro Mario de la Cueva
Ciudad Universitaria, 04510 Ciudad de México
Tel.: (55) 5665 2465
Fax: (55) 5665 4740
libroest@unam.mx
www.esteticas.unam.mx

Publicación académica sin fines de lucro

ISBN 978-607-30-1468-7

Hecho en México / *Made in Mexico*

Cuidado de la edición: Karla Richterich, IIE-UNAM
Tipografía y formación: Rocío Moreno Rodríguez

Esta obra está licenciada por el Instituto de Investigaciones Estéticas
de la UNAM. Usted es libre de utilizarla con fines académicos, no lucrativos,
ni comerciales. Al hacer uso de este material, usted se compromete en todo
momento a respetar los derechos del autor y citar de manera correcta dando
los créditos respectivos. Lo invitamos a leer el texto íntegro de la licencia en
http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/derechos_autor

ÍNDICE

| | |
|--------------|----|
| Presentación | 11 |
|--------------|----|

CONFERENCIA MAGISTRAL

| | |
|---|----|
| <i>Cuauhtémoc Medina</i> Un pasado que se niega a ser historia | 15 |
|---|----|

I. TRAYECTORIAS LATINOAMERICANAS

| | |
|---|----|
| <i>Jorge Alberto Manrique</i> La estética y la historia del arte en América Latina. El caso de México | 35 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| <i>María Sol Barón Pino y Camilo Ordóñez Robayo</i> Plataformas de producción para la historia del arte colombiana. De la historia del arte colombiano de Salvat al Instituto de Investigaciones Estéticas y viceversa | 43 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| <i>Oscar Flores Flores</i> El Ateneo de la Juventud y la revaloración del arte virreinal en México | 63 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| <i>Natalia de la Rosa</i> Lincoln Kirstein, el realismo dinámico-humanista y la definición del arte latinoamericano (1940-1950) | 85 |
|---|----|

| | |
|---|-----|
| <i>Maria de Fátima Morethy Couto</i> Entre la norma y la invención: los dos Andrade y la construcción de una nueva estética y una nueva historia del arte en el Brasil | 111 |
|---|-----|

María Soledad García Maidana

- Algo nuevo, algo viejo y algo robado: el arte latinoamericano
en dos textos de Juan Acha 133

CONFERENCIA MAGISTRAL

Christopher S. Wood

- The Crime of Passion 155

II. APARATO ESTÉTICO, LA TÉCNICA, LO MATERIAL Y LO SENSIBLE

Jean-Louis Déotte y Laura González-Flores

- El aparato estético. Un diálogo en torno del 'aparecer' técnico
de las artes 175

Iván Ruiz y Verónica Tell

- De la fotografía a lo fotográfico: medio, materialidad
y visualidad errantes 195

Sandra Zetina y Liliana Carachure

- Pintar al agua. Juan O'Gorman y la técnica 207

Mario Edmundo Chávez Tortolero

- La cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica.
El caso de Junior Kimbrough y Robert Palmer 249

Fátima Castro Rodríguez

- La tensión entre lo material y lo estético: consumo
y reinterpretación de la porcelana asiática en la Nueva España 265

III. ENCUENTROS: ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE

María Herrera Lima

- Historia del arte y estética: encuentros y desencuentros 285

Linda Báez Rubí

- "Estado intermedio": la actitud simbólica ante la forma
en las reflexiones de Aby Warburg 301

| | |
|---|-----|
| <i>Jaime Vindel</i> Adolfo Sánchez Vázquez y la crítica de arte marxista del tardofranquismo y la transición: debates estéticos e intelectualidad orgánica durante los años setenta en el Partido Comunista de España | 325 |
| <i>Ana Díaz</i> Reflexiones sobre estética nahua. De la monstruosidad a la transformación dirigida | 337 |
| <i>Dúrdica Ségota</i> Los ámbitos de la comprensión de lo sensible | 369 |
| <i>Mariana Aguirre</i> Carl Einstein and Italy: Art History, Ethnography and Aesthetics | 377 |

IV. ARTE Y POLÍTICA

| | |
|---|-----|
| <i>Helena Chávez Mac Gregor</i> Estética y política, un nudo fundacional | 395 |
| <i>Daniel Montero Fayad</i> Por una reconsideración política de la escultura como medio | 407 |
| <i>Blanca Gutiérrez Galindo</i> Arte posautónomo y contemporaneidad | 425 |
| <i>Carlos Fernando Quintero Valencia</i> Arte contemporáneo: ¿devenir autónomo del campo del arte o producto de la globalización? | 433 |
| <i>José Luis Barrios</i> Historia, arte y política: los lindes de la estética. Afecto, entusiasmo y sentido común | 449 |

PRESENTACIÓN

El XXXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte coincidió con los 80 años de la fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas. Este aniversario nos permitió problematizar aquellas ideas que dieron nombre y misión a este centro para pensar en las relaciones entre las múltiples corrientes de la historia del arte y las de la estética en la actualidad. Si en la segunda mitad del siglo xx estos campos de estudio parecieron sufrir un evidente distanciamiento, en los últimos años ha habido mayor cercanía entre ambos modos de abordar las artes, lo que ha permitido recuperar problemas y seguir de nuevo trayectorias afines. Se abre, pues, la posibilidad de cuestionar y problematizar los estudios teóricos e históricos del arte. Este coloquio invitó a reflexionar sobre el papel y el sentido de la estética en los estudios del arte de diversas culturas y épocas. Tal tarea resulta necesaria para reforzar una práctica crítica de la historia del arte que consienta formular nuevos enunciados y emplazamientos disciplinares. ¿Cómo plantear hoy un diálogo fructífero entre historia del arte, estética y arte? ¿De qué modo es posible pensar una trayectoria común —inter y transdisciplinaria— de la historia y la estética en nuestro tiempo? Retomar estas interrogantes para concebir una renovada relación entre historia del arte y estética fue el reto que definió este coloquio.

Así, respecto a las trayectorias latinoamericanas, se revisaron formulaciones que permiten entender cuáles fueron los presupuestos, fundamentos y nudos que levantaron las distintas aproximaciones a la historia del arte como disciplina y su relación con la estética en Latinoamérica: ¿Desde dónde se fundamentaron las estéticas que construyeron las historias del arte de los diferentes países de América Latina? ¿Cómo interpretaron tales estéticas el arte indígena y sus valores sensibles, así como la producción artística después de la Conquista? ¿Cuáles fueron sus puntos de partida para escribir sobre arte y modernidad?

También se reflexionó sobre el lugar en que se ubican la historia y el estudio del arte hoy día en relación con otros campos académicos que también abordan el arte y la estética desde perspectivas diversas. La confluencia de disciplinas ha generado nuevas herramientas teóricas para el conocimiento del arte. Por tanto, resultó relevante cuestionar cuáles son las relaciones entre las categorías de lo estético que plantean las diferentes

perspectivas disciplinares desde las cuales se ha abordado el pensamiento sobre el arte, y cuál ha sido su empleo en estudios puntuales de historia del arte.

Asimismo, se estudia la relación entre el arte y la política. Es posible que esta noción se encuentre presupuesta en el cruce que la estética de la Ilustración generó entre la experiencia del arte y la emancipación, el cual, en muchos sentidos, sigue vigente en las discusiones contemporáneas sobre la función política del arte. Se hace una revisión sobre el pensamiento estético que ha permitido formular nociones como emancipación, activación, ideología, revolución y acción directa para, desde ahí, analizar cómo se ha definido el papel político del arte de todos los tiempos. Se cuestiona esta relación, tan ampliamente trabajada a partir del siglo xx, para pensar su actualidad. Se exploran estéticas como la postcolonial, *decolonial queer* o de imaginación radical que abren la posibilidad de seguir trazando una expectativa política del arte.

Finalmente, se exponen las reflexiones sobre cómo la técnica y la tecnología han problematizado la estética. En este sentido, la noción de aparato, por ejemplo, ha permitido una crítica al objeto artístico que ha modificado la noción de lo sensible. Así, por un lado, se revisa la actualidad de estas posiciones para pensar las tensiones que las técnicas y tecnologías introducen en los ámbitos de la estética y la historia del arte. Y, por otro, dado el interés actual por la naturaleza de los materiales, los soportes, las técnicas y las tecnologías que producen las prácticas artísticas, resulta importante plantear: ¿cómo se articula la relación entre los aspectos materiales y estéticos de las obras de arte?, y, ¿cómo se ha redefinido lo estético en un momento de rápida transición tecnológica?

Con todo ello estas memorias alcanzarán a todo aquel que quiera hacer suyo el conocimiento aquí plasmado, tanto investigadores como interesados de diversos sectores y ramas de la historia del arte, cumpliendo así con el compromiso que la Universidad tiene con la sociedad mexicana. El XXXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte se llevó a cabo del 19 al 22 de octubre de 2015 en la Ciudad de México.

CONFERENCIA MAGISTRAL

UN PASADO QUE SE NIEGA A SER HISTORIA

CUAUHTÉMOC MEDINA

Instituto de Investigaciones Estéticas/
Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM

La “s” de “Estéticas”

La convocatoria de hoy dista de ser formalista y abstracta. En realidad es un llamado a sacar cuentas del destino de la casa, en relación a la forma en que entendemos el relevo disciplinario que integró al Instituto que hoy nos convoca, y muy en particular en lo que tiene de peculiar, sino de anómalo, en su nominación. Al ser un centro académico de Historia del Arte que se ocupa primordialmente de la historia del arte mexicano, la comunidad universitaria a la que pertenezco responde al nombre un tanto difícil de traducir a colegas de otras latitudes de “Instituto de Investigaciones Estéticas.” El hecho de que “Estéticas” no se dedique sino marginal y episódicamente de “la Estética” como disciplina filosófica, engendra una multiplicidad de confusiones y analogías divertidas. Es ese ocupar un nombre, y a la vez marcar distancia frente a la estética como disciplina, lo que requiere a la vez una crítica y un rescate. En otras palabras, ¿qué se apuesta en la “s” de estéticas”?

Tenemos, en principio, que resolver por qué la noción de “estética” aparece en relación a este instituto a la vez como adjetivo y en plural, ligado con una práctica de investigación fundamentalmente empírica ligada, sin embargo, con un determinado proyecto de intervención social. Como los locales saben, la genealogía del Instituto involucra una rápida transición del “Laboratorio de Arte” que bajo la coordinación de Manuel Toussaint se instaló en la Escuela Preparatoria Nacional en 1935, a la reforma del Estatuto Universitario de 1936 en que se le confirió el título de Instituto de Investigaciones Estéticas. Como consigna el propio Manuel Toussaint en un documento en que hacía un primer balance de las labores y fines del naciente instituto, su reorganización apostaba a llenar el cuadro de lo que en sus palabras designaba “la división que el espíritu hace en la realidad”. Según Toussaint, “la realidad” ofrecía fenómenos que podían ser reducidos a cuatro categorías, para las cuáles la Universidad ya entonces

tenía institutos de investigaciones específicos:¹ uno para las ciencias biológicas, otro para el conjunto de ciencias físico-químicas, incluyendo la geología y astronomía, y —en coincidencia con la raigambre positivista de la Universidad— existía ya también un Instituto de ciencias sociales.² El complemento que cerraría el ciclo del saber y los objetos sería, en sus palabras, una institución que “ha de dirigir su mirada ampliamente a todos los documentos artísticos que son sin duda parte importantísima de la cultura de todo pueblo.”³

Por supuesto, la reducción de las obras de arte a “documentos artísticos” de una sociedad, planteaba desde ya el encuadre de su estudio en la ciencia arquetípica de “lo documental”, la historia y sus técnicas críticas. De modo aun más decisivo, Toussaint planteaba a la naciente institución una finalidad política en la administración culturo-racial del país. Por un lado, el historiador afirmaba que se vivía entonces un “ambiente estético en México, denso, abundante” tanto por los “documentos artísticos” de su pasado como por las manifestaciones artísticas recientes. Pero por sobre todo, Toussaint parece haber obtenido la creación del instituto describiéndolo como un instrumento de integración nacional. De hecho, pretendía que la historia del arte podría ofrecer un medio suave, delicado, para forzar la integración cultural de las poblaciones indígenas al mestizaje, sin que en ese proceso de modernización mediara una “violencia espiritual.”

Ha pasado mucho tiempo México tratando de integrar su unidad interna, de atraer a la cultura mestiza, a todos aquellos grupos indígenas que se hallan apartados y desconectados de la vía nacional; pero la verdad es que en muchas ocasiones tal incorporación indígena se ha realizado con violencia espiritual, porque requiere transportar al indio a un medio diferente del que tiene a su derredor, sin ninguna escala, sin transiciones (*sic*), y el resultado cuando no ha sido nulo, ha traído el descastamiento. [...] Justamente la investigación estética nos va a revelar muchos aspectos de la vida de tales grupos, aspectos que, estudiados, analizados, ofrecerán elementos para crear pedagógicamente escalas y transiciones que se orienten a la incorporación, que no descasten y que no hagan violencia moral.⁴

¹ Manuel Toussaint, “El Instituto de Investigaciones Estéticas”, s. f., ca. 1936, Archivo del IIE, c. 04, exp. 09, f. 296, 5 p.; 1, reproducido en Oscar Flores Flores y Ligia Fernández Flores, *90 años de cultura. Centro de Enseñanza para Extranjeros* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Enseñanza para Extranjeros, 2012), 189.

² “Estatuto de la Universidad Nacional Autónoma de México. 1936”, que especifica en su artículo 6 los institutos de investigación originales de la UNAM; puede consultarse en línea en <http://abogadogeneral.unam.mx/PDFS/COMPENDIO/65.pdf>

³ Toussaint, “El Instituto”, 2.

⁴ Toussaint, “El Instituto”, 2.

Más que argumentar por la necesidad de la historia del arte per se, lo que para 1936 casi inevitablemente hubiera implicado afiliarse al naciente instituto a la propaganda de la narrativa y el canon “universalista” europeo y metropolitano, Toussaint ofrecía a la Universidad y a la nación el estudio del arte y manifestaciones estéticas ciencia auxiliar de la ingeniería de nacionalización cultural. Sus investigaciones serían un medio de conocimiento del “alma” de los distintos grupos sociales que conformaban el país, en la creación de una versión criolla muy peculiar del “estado estético” a schilleriano: el arte como laboratorio de la armonía intercultural de la identidad mestiza mexicana.

Como ustedes saben, esas palabras, en honor de Toussaint, fueron todo menos vacuas: en la búsqueda de la cultura estética para acelerar la civilización mestiza, que alejara el fantasma del conflicto interracial, Toussaint abrevaba de un discurso social por demás identificable: la convicción de la clase intelectual, con José Vasconcelos como ariete, de la necesidad de crear una cultura nacional de referentes comunes para garantizar el triunfo del Quetzalcóatl civilizatorio por sobre del demonio de la violencia a la Huitzilopochtli.⁵ Como es bien sabido el proyecto de reconciliación racial de José Vasconcelos en la *Raza cósmica* planteaba erigir un “mundo del pathos estético,” que confiaba la fusión de las razas a una selección de los mejores, los más alegres y los más bellos, guiada, creía él, por una especie de darwinismo del deseo y el buen ojo. ¿De qué otra manera entender la frase de que “por encima de la eugénica científica prevalecerá la eugénica misteriosa del gusto estético?”⁶ La visión de Toussaint venía por línea directa de ese ramal que pensaba al arte y la investigación estética como medios suaves para la aculturación mestiza, y que tenía a la belleza como estándar del proceso histórico integrador.

Un dato nos permite ver que Manuel Toussaint no bromeaba acerca de la visión de involucrar a sus estetas en el desarrollo de técnicas de desarrollo cultivo-racial. El mismo año de su fundación, en la primavera de 1936, varios de sus miembros participaron en una investigación en el Valle del Mezquital con respecto de la cultura otomí que “entonces era vista con apatía y estaba casi olvidada”.⁷ De esas investigaciones sobrevivieron los estudios que Vicente T. Mendoza hizo a la música otomí que incluían

⁵ José Vasconcelos, “Discurso pronunciado el ‘Día del Maestro’” (1924), en José Vasconcelos, *Discursos 1920-1950* (México: Editorial Botas, 1950), 113-114.

⁶ José Vasconcelos, *Raza cósmica. Misión de la raza hispanoamericana* (Madrid: Agencia Mundial de Librería [1925]), 28.

⁷ Justino Fernández, “Advertencia”, en Vicente T. Mendoza, *Música indígena otomí. Investigación en el Valle del Mezquital, Hidalgo, en 1936* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963), 3. Sobre la importancia de esa expedición en el inicio del Instituto da cuenta su mención en la presentación de Toussaint de la revista *Anales* cuando aparece en 1937.

capítulos como el estudio de la “Lujuria y alcoholismo” de los otomíes que, por supuesto, han de haber tenido propósitos sociales que no eran precisamente de un carácter estrictamente erudito.

En paralelo a esta certeza de lo tecno-político culturalista de “lo estético”, estaba una idea muy concreta y exaltada de lo que significaba “investigación.” Como en alguna ocasión Toussaint expresó, no se trataba tanto de armar un “rompecabezas” de datos sino de hacer el “rompealmas” que reconstruya “la parte de la existencia que estamos estudiando”.⁸ En la lógica a la vez relativista y existencial, del historicismo mexicano, investigar era para Toussaint zambullirse en una supuesta ajenidad histórica para, por paradójico que resulte, ahondar en el propio yo y la propia identidad en el movimiento de regreso, en un diálogo enteramente tramado en una identificación a través de los siglos de proyectos humanistas aparentemente análogos. Esto, traducido en clave menos iniciática, implicaba explorar la diferencia temporal para reforzar la afición nacionalista. Cito a Toussaint nuevamente: “Buscar nuestra personalidad en las obras de nuestros artistas pretéritos, conservando y estudiando sus obras y dejar que nuestro yo estético se manifieste libremente es nuestro objeto”.⁹ Justino Fernández quien no vacilaba en atribuir a Toussaint su concepto de la estética (“si en alguien está bien clara la visión que tengo de la estética es en él, pues el arte y la belleza vienen a ser reveladoras del ser histórico”)¹⁰ apuntó en varias ocasiones que su maestro llegaba a sus conclusiones primero por una vía sensible, y que luego les daba base con la crítica histórica.¹¹ La puesta en práctica de ese modelo de academia fueron precisamente las tres “estéticas del arte mexicano” que Fernández dedicó al estudio de tres obras resumen del arte de México: la Coatlicue (1954), el Retablo de los Reyes de la Catedral metropolitana en México (1959), y los murales de Orozco en el Hospicio Cabañas (1962). En ese conjunto de obras, como muchas otras de miembros del Instituto, ocurre un propósito de síntesis emocional-intelectual. Son, en efecto, producto de la conjunción de placer y estudio, erudición y devoción, historiografía y contemplación que, en un contagio de generaciones, ha definido la pasión humanista local como criterio epistemológico.

⁸ Manuel Toussaint, “Salvador Toscano investigador”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* V, núm. 18 (1950): 5-6.

⁹ Manuel Toussaint, *Arte mexicano, Nosotros*, Año II, segunda época (suplemento del número 16, número extraordinario dedicado al II Congreso Internacional de Historia del Arte), 112-114, citado por Justino Fernández en *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El retablo de los reyes. El Hombre* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), 267.

¹⁰ Fernández, *Estética*, 333-334.

¹¹ Justino Fernández, “El pensamiento estético de Manuel Toussaint”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* VII, núm. 25 (1957), 19.

Hay finalmente una dimensión de ensoñación culturalista en ese tejido de esteticismo historiográfico. Esta rama de la erudición solía plantearse como retroactivamente profética. Una parte decisiva de la emoción de esta construcción consistía contemplar en el pasado el horizonte de armonía y unidad social inalcanzable a la banal patria efectiva. Si la historia académica mexicana tiene el alma depositada en el barroco novohispano, es porque ahí Toussaint encontraba el “estado estético” prototípico de la nación. Así, al menos, lo formuló en 1946, ni más ni menos que en la publicación que la SEP dedicó a la cultura humanista mexicana en el apogeo del proyecto de Unidad Nacional de los años cuarenta:

Toda esta cultura barroca es homogénea. Acaso la más homogénea cultura que México haya producido. El arte florece al unísono con la literatura, con la oratoria sagrada, con la ciencia en su aspecto externo, con la filosofía escolástico-sofista, con las costumbres. Esta unidad, nunca antes lograda, nos enseña, nos demuestra que el país ha alcanzado su madurez.¹²

Esta alta cultura integral fue durante un tiempo considerable el horizonte de un cierto gusto del *establishment* local. Sería interesante estudiar cómo el gusto por el barroco mexicano definió cierta nostalgia por el orden social, azuzada por las identificaciones contrarias (indigenistas, modernistas o proletarias) de la llamada Revolución. Más allá de ello, hay un elemento del argumento de Toussaint que encuentro especioso: que el barroco en los espacios de dominio colonial español en el nuevo mundo produjera la floración simultánea de diversas ramas de la cultura, sólo se significa como anuncio de un proyecto nacional si se aplica a la sociedad entera el rasero de la supuesta “calidad” artística y humanística. Esta medida de la significación social no sólo depende de proyectar retroactivamente sobre el pasado una alta cultura anacrónica, sugiere un pastoralismo definido por una valoración nostálgica de una estética decididamente colonial, opuesta a la violencia revolucionaria lo mismo que la agitación de la modernización: dos valores con los que, en su trayectoria, el personal del Instituto colaboró con entusiasmo.

La mejor contraprueba está en un relato que, supongo, fue familiar a los miembros del Instituto en su momento, pero que encierra sugerencias en extremo iluminadoras, no sólo como anécdota, sino por el modo en que Justino Fernández la incluye en su trabajo como mito fundacional.

Fernández, haciendo profesión de fe historicista, reducía “la estética” a ser una mera “teoría de la sensibilidad” histórica, pues según él “la única

¹² Manuel Toussaint, “El arte de la Nueva España”, en Jaime Torres Bodet, ed., *México y la Cultura* (México: Secretaría de Educación Pública, 1946), 167 ss, citado por Fernández, *op. cit.*, 269).

estética posible es la historia razonada de las artes” o “la serie de opiniones sobre el arte que han dado los hombres a través del tiempo.”¹³ A cambio de esa imposibilidad de generalización, se ofrecía la operación estético historicista que según Fernández ofrecía la Ciudad de México misma al paseante: “ponerse en relación directa con nuestros pasados; en la cotidianidad de la existencia; esos pasados se actualizan en nosotros.”¹⁴ Hago notar aquí el plural de “nuestros pasados”, coexistente con la idea de ofrecer al lector tres “estéticas del arte mexicano”. Pero más allá de esa afirmación de relativismo, en el segundo libro, dedicado precisamente al arte virreinal, Fernández atribuyó su propia vocación a una anécdota traumática donde el arte virreinal sirve como refugio ante la turbulencia de la nación:

Cuando niño solía mi madre llevarme a la Catedral; oíamos misa en el altar del perdón [...] y rodeando el coro y el altar mayor se topaba uno con aquella maravilla: el Altar de los Reyes, que no comprendía, pero que me encantaba ver. [...]

En cierta ocasión había “bola” en el “zócalo”, durante los disturbios de la Revolución, y a mí el desorden y las muchedumbres siempre me han aterrorizado, desde niño, es una cicatriz psicológica que me dejaron aquellos años de violencia, de hambres y dificultades. Pues bien, en aquella ocasión se me ocurrió protegerme dentro de la catedral y entré en el momento en que cerraban las puertas. Allí me quedé, inmóvil, frente al altar de los reyes. Se oían disparos y ruidos en el exterior y entonces me hiqué y me puse a rezar. Salí tarde, cuando me echaron a la calle, cuando había pasado “la bola”, pero aquel momento nunca lo he olvidado.¹⁵

Este contemplar la armonía del pasado como antídoto de la turbulencia política del presente, el volverlos, incluso cuando no era su tema más cercano hacia “la cultura más homogénea que México ha producido” que refería Toussaint, representaba el sentido de “lo estético” que el IIE inscribió en su paquete genético. Es por demás comprensible que esta conjunción de funcionalidad política y hedonismo académico haya sido un legado difícil de renegociar.

La disidencia más importante a ese proyecto se expresó en la intención de extraer de las obras de arte nacionales una inspiración política profética. A la muerte de Justino Fernández, en 1974, al escribir desde el vendaval de compromiso político que sucedió a las revoluciones latinoamericanas de los años sesenta y a la matanza de Tlatelolco en 1968,

¹³ Fernández, *Estética*, 23.

¹⁴ Fernández, *Estética*, 11.

¹⁵ Fernández, *Estética*, 345.

Ida Rodríguez Prampolini le remitió una carta abierta que fue publicada en el número especial de la revista *Anales* del Instituto editada en homenaje al colega recién fallecido. Escrita desde el pueblo de Tlayacapan, Morelos, donde Ida y algunos de sus discípulos participaban de un proyecto comprometido de educación radical, Ida escribía al fantasma de Justino reclamándole su distancia de las masas. Ella en cambio proclamaba que otros artistas habían recogido de esa “bola” los ideales de la revolución para pintarlos como murales, y así producir una guía de acción. Rodríguez concluía con una frase que encierra los argumentos de lo que por un tiempo se entendió entre nosotros como “historia social del arte”; es decir, la movilización no menos afectiva y teleológica de un imaginario social pintado:

Sin embargo sucedió que la revolución llegó a los muros y ahí se quedó. El muralismo [...] pintó, en definitiva, una utopía. Utopía que más que ningún otro crítico en México, tú, con pasión, estudiaste, y a través de ella supiste despertar, en muchos de tus alumnos, el amor por el arte de México. Pero algunos de ellos, entre los que me encuentro, queremos ir más lejos, queremos que esa utopía se realice”.¹⁶

Leer esas palabras de Ida Rodríguez con motivo de esta charla me ha producido conmoción. No tanto por no haber sospechado que en esta “realización de la utopía” se cifraban algunas de las tensiones que dotaron de especificidad a la pretensión de revivir el arte político en la década de los años setenta en México, sino porque entendí el imaginario que en varias ocasiones de mi carrera desperté, sin tenerlo claro, entre varios de mis colegas mayores. En efecto: me doy cuenta que varias de mis intervenciones se asumieron bajo la confusión de que acarreaba también esta modalidad de interpretación histórico-estética del patrimonio, expresada en términos del uso profético político de las obras. Me imagino que cualquier paso futuro tiene que implicar el corte de tajo con ambos lados de esa dialéctica, en la medida que como cualquier otro dispositivo oposicional, acaba estando dominado por una mera simetría.

La infamia de las categorías

No me interesa documentar la trama de afectos y desafectos intelectuales y personales que construyeron al Instituto, como la negociación muy especial de lo estético e histórico que lo estructuró. La “s” de “Estéticas” identifica la

¹⁶ Ida Rodríguez Prampolini, “Carta a Justino Fernández” (1974), *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XII, núm. 42 (1973): 39.

relación estructural que en México tuvo el desarrollo de una cierta cultura humanística en el siglo xx, y la administración simbólica de los elementos estéticos de afiliación a la nación, que a la vez rescataban y ponían en reserva los términos de la agitación social y racial, cancelándola y proyectándola a un plano utópico. La tradición historiográfica local no sólo logró, bajo la presión de su nostalgia estética colonialista y su profetismo revolucionario muralista, crear condiciones para un proceso académico excepcional, donde en sentido contrario que la mayoría de los países latinoamericanos la historia del arte floreció como estudio y compendió del patrimonio artístico local y no como mera expresión de esteticismo dependiente universalista-europeo. En efecto las “investigaciones estéticas” de las que nos ocupamos aparecen también como un dispositivo de emancipación postergada que, como quería Toussaint, por toda clase de mediaciones y escalas y transiciones pedagógicas, intervenían en la construcción de una serie de objetos de afiliación. No obstante su especificidad —sino excentricidad— es interesante pensar esta orientación como una estética en sentido estricto. No tanto por su pretensión filosófica universalista, que por supuesto rechazaban, en la apuesta que le permitió revocar las jerarquías metropolitanas para elaborar la pasión por el arte local, sino por operar como extensión y sustituto, suplemento y exorcismo, de la emancipación política. En otras palabras, si la vemos como en línea con el dictamen que Terry Eagleton formuló clásicamente sobre la estética en su libro *La ideología de lo estético* (1990):

Lo estético es, desde el inicio, un concepto de dos filos. Por un lado, figura como una fuerza genuinamente emancipatoria —en tanto una comunidad de sujetos está ahora ligada por un impulso sensible y sentimiento de camaradería genuino en lugar de una ley heterónoma, cada uno resguardado en su particularidad única al tiempo que está unido por en una armonía social. [...] Por el otro lado, lo estético significa lo que Max Horkheimer ha llamado una especie de ‘represión inernalizada’, que inserta el poder social más hondamente en los cuerpos mismos de aquellos a los que subyuga, de modo que opera como una modalidad extremadamente efectiva de hegemonía política.¹⁷

Como este mismo coloquio atestigua, “estéticas” se ha desplazado en el tiempo y el pensamiento, y entre otras cosas ha desdibujado los arreglos que derivaban del proyecto que la alojó en su fundación. Establecer el modo en que sus desplazamientos académicos acompañan determinadas movilizaciones es algo que, con toda seguridad, será una tarea historiográfica riquísima. Por ejemplo, la enorme energía que presidió el intenso

¹⁷ Terry Eagleton, *The Ideology of The Aesthetic* (Londres: Blackwell, 1990), 28.

revisiónismo de la mitología artística postrevolucionaria que la propia historia del Instituto había construido, que por ejemplo se expresó en la colaboración de miembros de este claustro con el Munal en la década de los años ochenta y noventa, pero que también se manifestó en textos que pusieron en cuestión la narrativa revolucionario-nacional sobre la modernidad estética, y rescataron multitud de artistas antes localizados en los márgenes, debe verse como parte de un proyecto político cultural preciso de des-identificación y disgregación de la estética del Estado. La ambición de varias generaciones de investigadores en el último cuarto de siglo de formar toda clase de redes regionales e internacionales, y por tanto, de escapar a la circularidad identificatoria de la historia del arte local como administración de una comunidad estética imaginaria, ha ocurrido al parejo de la ansiedad y excitación con que la globalización nos propone territorialidades cambiantes, afiliaciones móviles y coaliciones múltiples. Esas desagregaciones se extienden en la forma en que motivos de investigación de las imágenes como objetos jurídicos, como agregados de sistemas de experiencia, o como parte de tecnologías de clasificación etnográfica de sujetos colonizados, aparecen como parte de la agenda de transformación de la historia del arte. Los dilemas y autocríticas disciplinarios operan con mayor claridad precisamente por recortarse contra el paradigma político-sensible del régimen postrevolucionario mexicano. Presentan posibilidades de disgregación que replanteaban la tensión entre relato y sensibilidad, sin establecer un uso definido. Al apostar por lograr, si acaso, fascinación en la forma en que el relato se extrañaba.

Y, sin embargo, como todos los que nos ocupamos de este objeto paradójico que es el artefacto artístico, sabemos que una condición de la estética es tributar a un pasado el cual nunca es del todo historia. Así como demarcamos y especificamos las obras para que ejerzan su agencia en perfecta asincronía, en poderosos mecanismos de destiempo, es inescapable preguntar qué construcciones estético-históricas vehiculamos, por más que esto ocurra por todas las mediaciones posibles.

Estetización de la teoría/deshistorización del relato

En un párrafo memorable, Theodor W. Adorno puntualizaba: “El arte no puede denunciar su propia ofuscación; no sería nada sin ella.”¹⁸ La contraparte de esa condición, que impide a la producción estética ocurrir sin delatar su insuficiencia y conflicto, está en el modo en que a medida que las certezas políticas e intelectuales de la modernidad se han

¹⁸ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, trad. Jorge Navarro (Madrid: Akal, 2004), 301.

ido deslizando en el infernal laboratorio del proceso capitalista global, hemos experimentado un inesperado reencantamiento del pensamiento. Esa explosión de intensidades no se limita a la importancia que tiene el arte contemporáneo como una cultura intermedia entre la industria de entretenimiento de masas y los debates políticos y culturales. Sobre todo hay que registrar un cambio de locación cultural: los debates sobre estética y arte han dejado de estar circunscritos a una rama especializada de la filosofía para ostentarse como punto de convergencia y fuga de muchas vertientes del pensamiento actual, sino es que de hecho el replanteamiento de lo estético en el cuadro del pensamiento se ha convertido en un requisito de toda teorización en público. No sólo sucede, como alguna vez observó Jay M. Bernstein, que la escritura de la filosofía que ha acompañado “la liquidación del arte” moderno ha adoptado para sí los requisitos autorreferenciales, fragmentarios y formales de la escritura modernista.¹⁹ También ha ocurrido que la estética ha adquirido una súbita centralidad en la autocritica de las humanidades. La crisis de los paradigmas modernistas, marxistas e ilustrados (el remolino que durante un tiempo se convino en llamar posmodernidad) tuvo como uno de sus saldos más elocuentes determinada estetización de la teoría, en términos de la migración de discusiones como *sensus communis*, aura, kitsch, *parergon*, lo sublime, el *ready-made* e incluso estilo, para reaparecer como categorías emancipadas de la discusión artística, para ocupar una diversidad de nichos y labores en la imaginación social. En efecto, una de las dificultades de precisar nuestra relación con la estética —lo mismo en la investigación histórica del arte, como en la crítica y la curaduría— es la forma en que los vericuetos de la tercera crítica, el proyecto de educación estética schilleriano, las etnografías invertidas del surrealismo, el empirismo bergsonianiano de Deleuze y la ejemplaridad de las iluminaciones de Walter Benjamin y los retruécanos de Adorno, aparecen constantemente como herramientas eficaces en el desmontaje político y epistemológico occidental.

En ese sentido, es por demás ilustrativa la trayectoria misma de un filósofo tan importante en esta era como es Jacques Rancière del althusserianismo al maoísmo, a la elaboración de una teoría del desacuerdo y la policía basada en la estética de las visibilidades y audición de los sujetos sociales, y hacia la defensa de las políticas no ideológicas de lo que él denomina “el régimen estético”, en razón de su importancia para la intervención en la estética de la visibilidad e invisibilidad de los sujetos y su reclamo de igualdad. Plantea la deriva de las temáticas de afiliación ideológicas y críticas, a la investigación de las condiciones de posibilidad de lo político en el rango de una redefinición

¹⁹ Jay M. Bernstein, *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (Londres: Polity Press, 1992), 264.

de las relaciones sociales que guarda homologías con el campo de visibilidades y de producción de afectos del arte moderno y contemporáneo. Del mismo modo el arsenal de críticas al estatuto del trabajo en el llamado capitalismo cognitivo, formulados por el operaísmo italiano, depende de radicalizar la crítica de la temporalidad capitalista desde una plataforma estética. Esas transformaciones de la teoría van de la mano del escape de las prácticas artísticas más allá del catálogo de formas marcadas de producción que designábamos como “bellas artes”.

En paralelo a esos cambios de protagonismo del pensamiento estético, como bien sabemos la noción de historia ha enfrentado una multitud de desafíos, no me parece polémico decir que la reflexión histórica, y las formas de pensamiento crítico historizadas, han perdido una parte importante de su pregnancia de hace unas décadas, cuando fungían como equivalente inmaterial de las confrontaciones del territorio civil.

Una de las principales manifestaciones de esa transformación es la disolución del monopolio virtual que la historia ejercía como epistemología de comprensión y control de lo artístico. Tanto el desembarco cada vez más intenso de perspectivas de una variedad de ciencias y disciplinas humanísticas en el campo del arte (la migración en masa de antropólogos, filósofos, sociólogos de todo tipo, entre otros) como el estallamiento interno de los estudios artísticos en una constelación de disciplinas innovadoras y disidentes de la tradición de la historia (estudios de género, estudios visuales, ciencias de la imagen, entre otros), así como los modos en que la producción cultural viva viene retomando el pasado artístico como objeto de su crítica y reinención, han ido transformando la narrativa de la historia del arte en uno de entre varias perspectivas compitiendo, criticando y en ocasiones desestimando “lo estético” en la investigación sobre los objetos y productos de la cultura sensible. Algunos estudiosos, como José Luis Brea, llegaron militantemente a plantear que los estudios visuales de hecho tendían a provocar la realización “el fin del arte”, y por tanto la necesaria destitución de sus pretensiones liberadoras.²⁰ En todos esos cambios y reflexiones, la relación hasta hace poco indisoluble entre arte e historicidad aparece implícitamente o como una amalgama a ser disuelta, en el sentido que Jacques Derrida abrazaba con enorme concisión y contundencia en *La verdad en pintura*:

si la filosofía del arte siempre encuentra su mayor dificultad en imponerse a la historia del arte, a cierto concepto de la historicidad del arte, se debe

²⁰ Véase José Luis Brea, “La muerte del arte y la muerte del arte”, Nestor García Canclini, coord., *Conflictos interculturales* (México: Editorial Gedisa, 2011), 62.

paradójicamente, a que piensa con demasiada facilidad el arte como histórico.²¹

Dos síntomas me resultan particularmente fascinantes en ese fructífero desarreglo que, como Derrida señalaba en ese texto, tendrían que llevar en algún punto a la necesidad de plantear otro concepto de historia. El primero se encuentra al nivel de la estética del museo, es decir, de la forma en que la historia ha gobernado la exhibición y presentación de sus artefactos. El otro tiene un corte más abstracto: se plantea en términos de la intervención del arte en hacerse de la investigación histórico-estética.

Por un lado, está la creciente dificultad que el museo tiene hoy de ofrecer en el recorrido de sus colecciones al conocimiento histórico como una experiencia peripatética. Bien visto, desde que en 1793 el Museo Central de arte reabrió en el Palacio del Louvre para satisfacer la demanda pedagógica de las huestes jacobinas (rechazando la acumulación de lujo ocioso a favor de un arreglo donde sirviera como escuela del público)²² estableció un pacto de largo plazo con la historia del arte como cronología de la cultura al disponer las obras en una “secuencia diacrónica y nacional”,²³ de acuerdo a escuelas y época. El arreglo de las obras de arte de acuerdo a criterios de evolución histórica (es decir, bajo la batuta de la filosofía del progreso) brindó la diégesis dominante de un caminar entre dispositivos sensibles y epistemológicos que, saltando de marco en marco, permiten un desplazamiento ordenado, y frecuentemente razonado, entre siglos, a la vez que naturalizan la afiliación entre esos objetos de antiguo culto con la territorialidad del nuevo aparato de poder, el estado-nación. No dudaría en comparar la “magia del museo” (para quienes todavía sucumbimos a su hechicería de atraso tecnológico) con el salto abrupto de anacronismos y delirios de Tony Newman y Douglas Phillips en *El túnel del tiempo* (1966-1967). Se trataba de una temporalidad horadada por la ilusión de contemporaneidad, que era solidario con la comprensión de la historia del arte como vía de acceso al arte desde el saber humanístico coordinando, precisamente, temporalidad e identidad política.

Esa máquina está hoy en desarreglo: la presentación de colecciones permanentes de los museos, especialmente los de arte contemporáneo,

²¹ Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, trads. María Cecilia González y Dardo Scavino (Buenos Aires: Paidós, 2001), 32.

²² Véase el discurso de Jacques Louis David del 16 de enero de 1793: “Se supone que Museo no debe ser un ensamble vano de objetos frívolos de lujo que sólo sirven para satisfacer la curiosidad ociosa. Debe ser una escuela imponente”. Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris* (Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 1994), 196.

²³ McClellan, *Inventing the Louvre*, 107-108.

se han convertido en un desafío constante por la falta de esa epistemología dominante. En tanto Tate Modern ha rehusado, en gran parte, el relato del modernismo en sus salas (transformación resaltada por la necesidad de mantener alguna conexión con el relato linear por medio del cronograma hecho por Sara Fanelli que se exhibe en un muro de circulación junto a las galerías). En los últimos años instituciones como el Centro Pompidou han entregado al público fabulosas narrativas disidentes, mostrando en 2013 como contrahistoria sólo obras de artistas mujeres (Elles@CentrePompidou, curada por Camille Morineau) y en 2014 en la muestra *Multiple Modernities*, curada bajo la dirección de Catherine Grenier, el primer desafío conclusivo de una visión cosmopolita del arte moderno sin localizar su centro en el eje París-Londres-Nueva York. El hecho de que tantos museos alrededor del mundo administren sus colecciones con muestras temáticas o autorales es un efecto de la afortunada variación, desincronización y relocalización de la construcción de temporalidad del arte anteriormente organizado por las ideologías de la historia del arte. Pues quizá por “fin de la historia” habrá que interpretar predominantemente la decadencia de una tiranía epistemológica.

El otro fenómeno es, para mí, un motivo constante de entusiasmo. Al considerar el atributo con que el arte de estos tiempos ha creído necesario subrayar la redundancia de su temporalidad —la noción de que es un “arte contemporáneo”— es de lo más intrigante la enorme proporción en la materia de la obra artística sea hoy por hoy, la apropiación del rol historiográfico. Por la vía de la excitación de las políticas de la memoria, la interminable autopsia del y los modernismos, la erección de anti-monumentos y la evidencia de narrativas ocultas o alternas, y la dramatización de la investigación histórica y documental como forma fílmica o de instalación, el arte contemporáneo asemeja un inmenso laboratorio de experimentación sobre posibles negociaciones con el pretérito que no están regidas por las reglas y poética del relato popular o profesional. El pasado, en efecto, borbotona, se expande, se trenza con diversos tiempos y geografías, como si respondiera al eslogan con que el artista mexicano-angelino Rubén Ortiz-Torres designó sus fotografías sobre ruinas falsificadas y disneyficadas: *El pasado ya no es lo que era*. En efecto: como si respondieran a una empresa común, artistas e intelectuales redibujan no sólo el contorno de las otras temporalidades, sobre todo ensayan formas de intercambio con lo pasado que no podían emerger sólo de los protocolos de la academia. Parte del espíritu de esa empresa me parece capturado en los parlamentos de otra obra de arte reciente: “One. Two. Three,” de Vincent Meessen, presentado en el Pabellón Belga en la Bienal de Venecia de 2015, una indagación fílmica, colorista y musical del rol del compositor congolés Joseph M’Belolo Ya M’Piku como vaso comunicante entre el situacionismo y las luchas de

la descolonización, entre el 68 francés y las luchas contra Mobutu. No sólo es que aquí el ritmo del golpe de baquetas en la arquitectura señala rutas sobre lo que pudiera ser un legado postcolonial. Es una frase emitida en medio de un constante salto de políticas, ritmos y épocas, que apuesta a la indeterminación de los significantes flotantes a imantar posibilidades políticas y poéticas futuras, y que entiende la reformulación de una historia cultural entrecruzada como un ensanchamiento de nuestras posibilidades estéticas y políticas. “¿Qué podemos añadir a la historia?” se pregunta Meessen, y responde:

Si dejáramos de ver el pasado para empezar a escucharlo / Quizá escucharíamos ecos de nuevas conversaciones. / Entonces nuestra tarea sería conducir a escuchas y espectadores que no advierten la existencia de los otros, a hablarse mutuamente.²⁴

Barroco búcaro

Uno de los detonadores de esa afortunada inestabilidad en el modo, el contenido y hasta la posibilidad misma de los relatos y la sensibilidad, es por supuesto la presión por la ambición de un verdadero cosmopolitismo: la agitación que, a la sombra de la brutalidad de la globalización cultural y económica, ha emergido alrededor de aprovechar la pérdida de centralidad del centro y la descompostura del reloj de la historia occidental para crear condiciones para una cultura diversa y compleja, donde confluyan las más diversas perspectivas y tradiciones. A pesar de los múltiples intentos parciales por generar una historia del arte multifocal y engrosada con las historias excluidas y tergiversadas del sur, lo cierto es que en este campo, como en tantos otros, toda reorientación de la hegemonía intelectual deriva en una afortunada desorientación. La aparente excentricidad del arte, literatura, música y pensamiento de la antigua periferia, en relación a la ortodoxia estética modernista, aparece hoy como una crítica lista a ser desplegada. ¿Pues qué resultado puede tener la evidencia de la constante articulación de arte y política en la periferia, sino poner entre paréntesis la idea de los modernismos como esteticismos puramente autorreferenciales? ¿Cómo aceptar la constante interpenetración de ética, estética y tradición en multitud de obras sino como flagrantes desobediencias al cuadro de oposiciones de “lo artístico” y lo cultural? El descentramiento derivado del cambio de polaridad cultural que involucra la inclusión del sur en el mapa del pensamiento y de las genealogías artísticas, plantea también

²⁴ Vincent Meessen, *One. Two. Three* (Bélgica, 2015), 36 mins.

una constante relación de inconmensurabilidad con respecto a la estética entendida como teorización de la sensibilidad pura y como garantía de la unidad del proyecto ilustrado.

Efectivamente, los ejes de historia y estética (o los nombres que esos términos deban adoptar, devenir y sensibilidad, afecto y relato, genealogía y sensación, decurso y afecto spinoziano) requieren absorber incongruencia, complejidad y fragilidad de las relaciones subjetivas en un mundo globalizado. ¿Cómo postular una interacción estética constitutiva de nuestra experiencia, si la complejidad, diversidad y desigualdad del mundo previene la idea de una reconciliación por la vía de lo estético?

Un camino particularmente fructífero, es subrayar en nuestros estudios la prodigiosa productividad que emerge, incluso, de condiciones de extrema ansiedad y terror. Es esencial tomar en todo lo que significa la intuición de Fernando Ortiz de la “transculturación” tal como la planteó en *Contrapunto cubano: tabaco y azúcar* (1940): la cultura se produce en un lazo creativo paradójicamente devenido del desacomodo y temor mutuo, derivados de la violencia y la dominación. Como una teoría que va más allá de las experiencias coloniales, para describir gran parte de las experiencias de modernización brutal alrededor del orbe, la argumentación de Ortiz no concibe la invención cultural como producto de una mezcla reconciliadora, ni menos aún del despliegue de un devenir coherente o progresivo. Todo lo contrario, Ortiz atisbó en un plumazo el enlace de la mutua mal-representación de sujetos sociales, que produce una subjetividad emergida de la presión histórica, y que emerge en una temporalidad marcada por el vértigo:

Toda la escala cultural que Europa experimentó en más de cuatro milenios, en Cuba se pasó en menos de cuatro siglos. Lo que allí fue subida por rampa y escalones, aquí ha sido progreso a saltos y sobresaltos. [...] Si estas indias de América fueron Nuevo Mundo para los pueblos europeos, Europa fue Mundo Novísimo para los pueblos americanos. [...] Curioso fenómeno social este de Cuba, el de haber sido desde el siglo xvi igualmente invasoras, con la fuerza o a la fuerza, todas sus gentes y culturas, todas exógenas y todas desgarradas, con el trauma del desarraigo original y de su ruda transplantación a una cultura nueva de creación. [...] Y si los indios y castellanos en sus agobios tuvieron amparo y consuelo en sus familias, sus prójimos y caudillos y sus templos, los negros nada de eso pudieron hallar. Más desgarrados que todos, fueron aglomerados como bestias de jaula, siempre en rabia impotente, siempre en ansia de fuga, de emancipación, de mudanza y siempre en trance defensivo de inhibición, de disimulo y aculturación a un mundo nuevo. [...] En mayor o menor grado de disociación estuvieron en Cuba así los negros como los blancos. Todos convivientes, arriba o abajo, en un mismo ambiente

de terror y de fuerza: terror del oprimido por el castigo, terror del opresor por la revancha; todos fuera de justicia, fuera de ajuste, fuera de sí. Y todos en trance doloroso de transculturación a un ambiente cultural.²⁵

Hablamos de una afectividad producida por la proyección de estereotipos, la atracción/repulsión de lo extraño y ocasionalmente maligno, el deseo deformado e inconfesable por el enemigo, la constitución de una subjetividad que adopta formas de placer y belleza que se articulan sobre la violencia del cambio histórico, temas que atraviesan la historiografía y antropología cultural recientes. Probablemente la historia de la sensibilidad deba ser estudiada en relación al deslizamiento de artefactos como el tabaco, que es originalmente visto por los europeos como signo de posesión demoníaca indígena, y acaba transformado en droga clave de aceleración mental (y del comportamiento crítico y cultural) del capitalismo y la cultura global, para volver, en la cultura del terror presente, a plantearse como “misterio diabólico”.²⁶ Para los estudiosos modernistas y contemporáneos es evidente que la sensibilidad aparece construida por el *shock*, en tanto lo sensible es, con una variedad de operaciones complejas, un registro traumático creativo que estetiza lo incomprensible, doloroso o inmanejable, es decir, lo monstruoso. La conocida inventiva de los márgenes de formas de activismo estético que dan albergue, a la vez, al luto colectivo, y la resistencia política, han de verse como negociaciones de invención cultural bajo una presión histórica inmensa.

Que la investigación registre el carácter ambivalente de todo florecimiento equivaldría a hacer efectiva la observación de Walter Benjamin de que todo documento de la cultura es a su vez documento de la barbarie.²⁷ Por sobre todo, contribuye a una visión compleja del mundo y la invención cultural en los lectores, que por consiguiente pueden reconocer la tirantez de sus condiciones también como un espacio de efervescencia y complejidad.

Permítanme traer a cuenta otro ejemplo porque involucra la posibilidad de ver la historia de las sensibilidades como el sitio de una serie de negociaciones y representaciones intersubjetivas. Esther Gabara ha argumentado que en medio de la denegación de la historia colonial que desde finales del siglo XIX reorganizó los museos de arte en España, es

²⁵ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), ed. Enrique Mario Santí (Madrid: Cátedra, 2002), 257-259.

²⁶ Ortiz, *Contrapunteo cubano*, 272.

²⁷ Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, trad. y ed. Pablo Oyarzún (Santiago de Chile: Universidad de ARCIS-LOM, s.f. [1996]), 52.

posible ver en obras canónicas como *Las Meninas* de Velázquez los rastros del “consumismo patológico” que provocó la colonización. Gabarra retoma los estudios de nuestro colega Gustavo Curiel sobre la “bucarofagia” de las aristócratas españolas en el Siglo de Oro, para llamarnos la atención acerca de que a la infanta en el cuadro de Velázquez se le ofrece sobre un platillo una jarrita, probablemente de chocolate, junto con terrón o “búcaro” de barro. El cuadro documentaría la afición de las mujeres españolas de élite por consumir pedazos de arcilla de las Indias, incluso sazonadas con chile, con el propósito de provocarse una palidez que las diferenciara racialmente de modo más radical frente a los vasallos del Imperio. En esa escena de bucarofagia, situada en el cruce de miradas del famoso cuadro de Velázquez, subsiste pues la huella de todo un complejo de la sensibilidad colonial, donde la diferenciación racial es sostenida por la ingesta y contaminación de productos del Nuevo Mundo, que como dice Gustavo Curiel las mujeres aristócratas españolas del Siglo de Oro “engullían sin cesar [...] exóticas tierras”²⁸ expone una voracidad colonial, que se enlaza metonímicamente con el engullir de territorio del Imperio. Sería en extremo fructífero convertir la historia de la bucarofagia hispánica en el punto de partida de una teorización: ¿qué significaría hablar, por tanto, de un búcaro-barroco?

Bien vista, una parte importante de la historiografía que componemos en el presente en torno al arte y las distintas culturas sensibles en el sur postcolonial, corre en el sentido de proponer el entrecruce de miradas, oídos, mentes y cuerpos colectivos transformados, deformados y trastornados por vectores históricos muy complejos. Hablar de “sensibilidad” en la perspectiva de las historias del capitalismo y la modernización supone plantearse campos de afección y deseo muy lejanos a los supuestos originarios de la estética idealista, figuras de la extrañeza y violencia transfiguradas, que sólo pueden especificarse a partir de desmontar por medio de la historia las creencias infundadas de lo histórico. Cuerpos y colectividades atravesadas y perseguidas por circunstancias mayormente ingobernables, donde su distribución y relaciones están también trastocadas, y donde en lugar de plantearse a imagen y semejanza del sujeto de la modernidad,

²⁸ Esther Gabarra, “El triángulo museográfico de las Bermudas: El Prado, el Museo de América y el Museo de Antropología”; texto leído como conferencia en el Congreso Internacional *La historia sin pasado: contraimágenes de la colonialidad. España/América Latina*, celebrado del 20 al 21 de abril de 2012 en el Centro Dos de Mayo, Móstoles, Madrid. Véase <https://eldefectobarroco.files.wordpress.com/2012/06/gabara1.pdf>. La cita de Gustavo Curiel proviene de Gustavo Curiel, “El ajuar doméstico del tornaviaje,” *México en el mundo de las colecciones de arte*, t. 1 (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), 157-158. Debido a que hubiera requerido un tratamiento más amplio, Gabarra suprimió la discusión de la bucarofagia de las *Meninas* de la publicación de las memorias del evento. Véase Gabarra, “El triángulo museográfico de las Bermudas”, n. 3.

son objetos reflexivos y productivos de la modernización, la colonización, la globalización y la pandemia de constantes crisis del capitalismo contemporáneo. Quizá el resabio de una malentendida modestia académica nos impide dar el salto de convertir esos modelos específicos en teorías plenamente desarrolladas. Es mi persuasión que ése es, para el estudioso del sur, un paso necesario de efectuar: nombrar, categorizar, enhebrar las sensibilidades impuras que la investigación revela en los procesos brutales y asimétricos de la cultura del sur, como categorías derivadas de la periferia, que como ocurre ya con ideas como *antropofagia* o *sur*; trastocuen los balances de poder simbólico de la propia academia. Ése sería un proyecto que entendería “lo estético” como campo de reflexión y producción cultural del “modernizado.”

I. TRAYECTORIAS LATINOAMERICANAS

LA ESTÉTICA Y LA HISTORIA DEL ARTE EN AMÉRICA LATINA. EL CASO DE MÉXICO

JORGE ALBERTO MANRIQUE[†]
Instituto de Investigaciones Estéticas

La estética tiene una historia ilustre desde los tiempos de Grecia, y la historia del arte, como disciplina, se funda sólo en el siglo XVIII. Se relacionan porque tienen mucho en común, aunque a veces se confundan, son disciplinas diferentes. En el medio universitario mexicano se entiende por estética principalmente una disciplina filosófica, que es una reflexión sobre la belleza; incluso se piensa en la estética normativa.

La historia del arte es también una reflexión, pero corresponde a la práctica del quehacer del arte en la plástica, en la poesía, la música, la danza y otras formas de expresión artística en una época determinada.

La historia del arte se basa en una teoría del arte, pero no es específicamente una estética. Toda investigación sobre la historia del arte comprende las obras teóricas como parte de la historia del arte. Se podría decir que hay una crítica y una práctica respecto de las obras.

A partir de la conquista española en México los cronistas de la colonia en los siglos XVI, XVII y XVIII se ocuparon de las manifestaciones del quehacer en la arquitectura, la pintura, la música, la poesía, la danza, entre otras; en sus textos hay elogios a esas obras. Por su parte, en la Universidad y los colegios se reflexiona sobre la belleza, a partir de Platón, Aristóteles, pensadores de la Edad Media, como Santo Tomás y después del Renacimiento. Ya en el periodo colonial surge la preocupación por lo prehispánico en intelectuales como Carlos de Sigüenza, pero el interés crece especialmente a partir de que se encuentran, a finales del siglo XVIII, los monolitos del calendario azteca, la Coatlicue y la Piedra de Tizoc. Este clima propicio para el arte mexicano coincide con los avances del pensamiento europeo de los siglos XVIII en autores como Lessing y Winckelmann que desarrollan el concepto de “Historia del Arte”, de lo que se beneficia la reflexión del arte en México.

Ese interés por la estética y el arte en relación con lo universal y lo local mexicano se continuó durante el periodo de gobierno de Porfirio

Díaz con un interés renovado sobre lo prehispánico; por ejemplo, se restauraron ciudades como Teotihuacán, Mitla, Tajín, y poco después las de Chichen Itzá y Uxmal.

Por otra parte, a finales del siglo XIX y el siguiente hay un interés por el arte nuevo que se refleja en varios casos de jóvenes que tenían nuevas ideas sobre la modernización de los discursos en el arte. Ejemplos de esto son las conferencias dictadas en El Ateneo de la Juventud, donde participaron filósofos, arquitectos, pintores y otros.

Durante el gobierno de Álvaro Obregón hubo una renovación de las instituciones. El presidente nombró a José Vasconcelos rector de la Universidad Nacional (que todavía no era autónoma). Fue entonces cuando propuso en 1921 la decoración de los muros con pinturas, y más tarde propuso la creación de la Secretaría de Educación Pública.

La escuela muralista mexicana desarrolló una investigación estética cercana a su creación plástica. Después los propios pintores generaron el llamado Manifiesto del Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores. En ese momento se empezaba a crear un marco teórico correspondiente a la nueva pintura que se estaba desarrollando con pintores como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal y Charlot, Alva de la Canal, Amado de la Cueva, Fermín Revueltas, quienes trabajaron en el Colegio de San Ildefonso; participaron también Roberto Montenegro, el Dr. Atl (Gerardo Murillo), en el Colegio de San Pedro y San Pablo. Y ahí arranca un auge de la pintura mural, empezando por la SEP, el Palacio Nacional, escuelas e incluso mercados. Lo importante fue que dio una base teórica para la creación plástica de ese momento.

El muralismo y la escuela mexicana desarrollaron una estética particularmente “nacionalista”, con éxito, y los discípulos siguieron a los pintores mayores. Tuvo un éxito notable, pues tomó las experiencias de la pintura europea de principios del siglo XX y puso un acento local. Mantuvo la fama con nuevos pintores (fig. 1).

Algunos artistas de la siguiente generación, como Rufino Tamayo, se lanzaron a buscar otros rumbos y trazaron otras rutas con discursos disidentes que buscaban un diálogo con tendencias de las vanguardias europeas y de Estados Unidos. Entre ellos están el guatemalteco Carlos Mérida, quien desarrolló su lenguaje plástico entre las tendencias de lo figurativo, luego surrealista y por fin en el arte abstracto. Hubo también la presencia de artistas mujeres como María Izquierdo, que impulsaron a apropiarse de lenguajes de la pintura “metafísica”, simbolista y surrealista, al igual que Frida Kahlo, mujer de Diego Rivera que es una figura capital. Otro caso decididamente surrealista fue el pintor Manuel González Serrano. Hubo otros artistas con lenguajes “intimistas”, como Alfonso Michel, que no se



1. Rufino Tamayo, *Músicas dormidas*, 1950. Colección MAM. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE. D.R. © Rufino Tamayo/Herederos/México/2018/Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2018.

despegaron de lo figurativo (fig. 2). El caso de Juan Soriano muestra un lenguaje de figuras fantásticas y dibujo inocente que se transformó después de su estancia en Europa y, sin embargo, es una especie de puente para llegar a propuestas estéticas completamente abstractas, como la pintura de Gunther Gerzso.

Este grupo de artistas viene a ser una generación que, al mismo tiempo que continúa la trayectoria de la estética de la escuela mexicana, se apropia los lenguajes de las vanguardias internacionales. Con esto se nutre y renueva la visión estética y los lenguajes de la historia del arte que llevarán a la siguiente generación a desarrollar sus formas de expresión artística en los territorios de la abstracción y lo nuevo figurativo, que los historiadores y críticos llamaron la Ruptura.

Por otra parte la estética como disciplina filosófica registra los hechos como lo hizo en el siglo XIX en el caso de México y recupera la historia de los siglos anteriores. Además, se produce el registro de lo que se llama formalmente la Historia del Arte, como sucedió en su tiempo con la historia moderna del siglo XX en México, pero también se consideró la historia y el arte del mundo prehispánico, el colonial y el contemporáneo.



2. Juan Soriano, *Apolo y las musas*, 1954.
Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE.

Este proceso del registro del fenómeno artístico tiene sus antecedentes en una abundante producción periodística en la prensa mexicana y ha sido reunida en una obra publicada por Ida Rodríguez Prampolini en los años sesenta del siglo pasado.

El proceso de institucionalización del estudio de la historia del arte se inició con los trabajos del escritor e historiador Manuel Toussaint quien trabajó para la Secretaría de Hacienda y creó un grupo de estudio sobre arte colonial. Después de su paso por esa institución fundó en 1935, con el rector Fernando Ocaranza, un Laboratorio de Arte dentro de la Universidad Nacional, que se ocupó especialmente del arte mexicano. En la primera acta se definieron sus tareas: de ahí surgió el programa de hacer una revista académica y hacer libros generales (así aparecieron los del arte precolombino de Salvador Toscano, de Justino Fernández sobre el arte moderno y de Manuel Toussaint sobre el arte colonial), y para hacer un archivo fotográfico, él mismo donó su colección de diapositivas.

Al mismo tiempo en Latinoamérica se fundaron institutos similares en Argentina, Chile, Brasil, Perú, Colombia y Venezuela. Esto remedió un poco el aislamiento de los países nuestros y fue en un momento interesante porque se hicieron más frecuentes las relaciones entre los estudiosos del arte latinoamericano de México y otros lugares, como Aracy Amoral, Barata, Bayón, Mirko Lauer, Adelaida de Juan, Fèvre y otros.

En 1936, el nuevo rector, Luis Chico Goerne, transformó las investigaciones de la Universidad en tres áreas. Fue entonces cuando se creó el Instituto de Investigaciones Estéticas. El contenido fue de historia, historia del arte, crítica de arte, estética, letras, poesía, música, teatro y folklor.

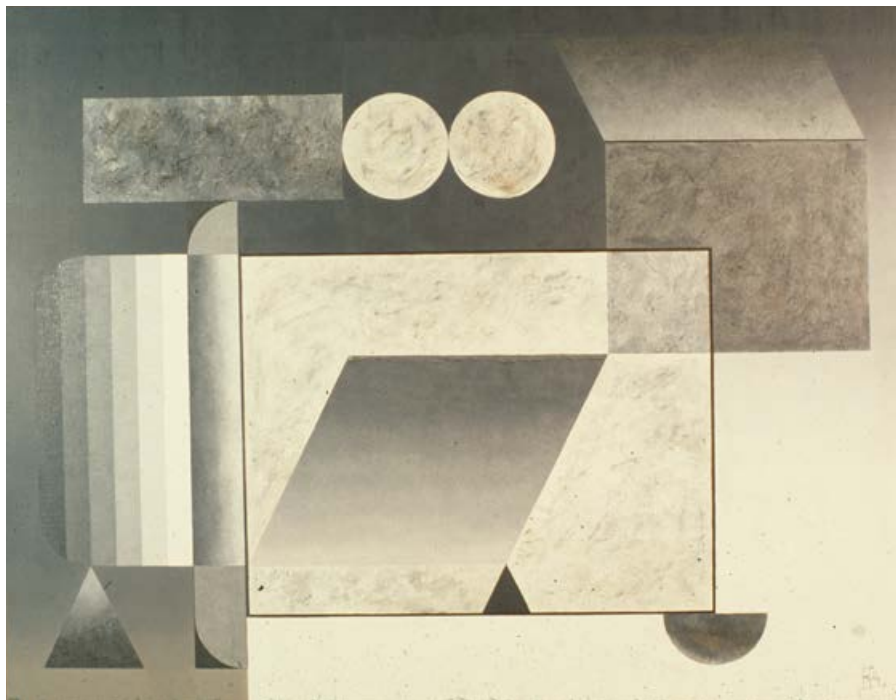
En los primeros números de los *Anales* hay artículos sobre historia del arte e historia y estética, por ejemplo de Samuel Ramos; sobre folklor y música—incluso Stravinsky— de Vicente T. Mendoza; uno sobre literatura de Castro Leal: un análisis de Ruiz de Alarcón. Igualmente hay artículos en inglés (p.ej. de George Kubler) y se publicaron traducciones de libros (p.ej. de Odebrecht: *Estética contemporánea*).

En la década de los años setenta el Instituto de Estéticas tuvo prestigio, aunque sus miembros eran pocos. Toussaint murió en 1955, ocupó su lugar Justino Fernández, figura de gran importancia por sus obras entre las que destaca: *Arte moderno y contemporáneo* y la *Estética del arte mexicano* y también obras de teoría. Entre los investigadores más destacados están: Manuel Romero de Terreros, quien se ocupó del arte colonial; el maestro José Rojas Garcidueñas, que se ocupaba del área de Letras; Francisco de la Maza y su discípulo Raúl Flores Guerrero quienes trabajaron el arte colonial y contemporáneo. Así viene un cambio de generación y el Instituto creció.

Por tanto se impuso una renovación en el Instituto de Estéticas, y asimismo cambió la Facultad de Filosofía y Letras y también el Instituto de Investigaciones Filosóficas; una de las figuras destacadas en la producción de pensamiento sobre estética fue Adolfo Sánchez Vázquez, especialmente por su reflexión filosófica sobre un discurso marxista sobre el arte moderno.

Esa nueva generación de filósofos e historiadores del arte forma parte del proceso que llevó al Instituto de Investigaciones Estéticas a organizar un Coloquio Internacional de Historia del Arte con el propósito de poner en el contexto mundial los trabajos de investigación y análisis de los discursos de la estética y las creaciones artísticas producidas desde México, un foro que a la fecha lleva 39 años de existencia, y que en su largo camino provocó que otras instituciones hicieran lo mismo.

A partir del cambio generacional que se ocupó mayormente de los muchos lenguajes de la abstracción y que no abandonó el uso de lo figurativo hubo varios exponentes. Mathias Goeritz, de origen alemán, llega como invitado a Guadalajara a participar en la nueva escuela de arquitectura, luego en la ciudad de México creó obras de integración a partir del *Museo del Eco* y su influencia fue inmensa. Hubo una generación de trasterrados que acogió México: Wolfgang Paalen, el austriaco, cuya obra pictórica es mayoritariamente abstracta. Leonora Carrington, quien se había sumado al movimiento surrealista con Max Ernst, una vez en México desarrolla su propio lenguaje plástico con una larga producción hasta 2011 cuando muere. Remedios Varo huye de la guerra civil en España hacia México donde



3. Manuel Felguérez, de la serie *La máquina estética*, 1976.
Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE. D.R. © Manuel Felguérez/
Somaap/México/2018.

realmente va creando sus recursos de expresión pictórica con un mundo que se ha llamado de realismo fantástico o surrealista a la americana.

La escuela mexicana de pintura y el muralismo tuvieron una gran importancia. Sin embargo, hubo otras búsquedas de expresión artística durante la primera mitad del siglo xx, como el caso ya mencionado de los pintores Rufino Tamayo y Juan Soriano, lo mismo que los trasterrados. Este fenómeno se ha llamado la “Ruptura”. *Confrontación 66*, fue la exposición en el Palacio de Bellas Artes donde los pintores de la Ruptura tuvieron gran éxito. Entre los primeros están: Vlady de origen ruso, Manuel Felguérez, nacido en Zacatecas, quien inicia su formación como escultor y pintor, y cuya obra después es abstracta (fig. 3); Alberto Gironella, quien ensambla en sus obras recursos pictóricos, objetos, texturas; Lilia Carrillo, pintora de la abstracción lírica, que se forma en México y estudia en París; Fernando García Ponce, arquitecto, quien viaja por España lo cual lo lleva a interesarse en la pintura geométrica abstracta; Pedro Coronel otro artista nacido en Zacatecas, escultor y pintor, formado en la Escuela de la Esmeralda, que



4. Pedro Coronel, *El advenimiento de ella*, 1960. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE. D.R. © Pedro Coronel/Somaap/México/2018.



5. Francisco Toledo, *Conejo rojo*, 1979, gouache. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE. D.R. © Francisco Toledo/Somaap/México/2018.

mantiene en su obra un lenguaje cercano a la expresión de lo mexicano, y que combina el recurso a la figura y los campos de color cercanos a la abstracción (fig. 4); Vicente Rojo, nacido en España, diseñador, editor y pintor, cuyo trabajo plástico va hacia la abstracción geométrica, y actualmente ha girado su creación hacia la escultura; José Luis Cuevas, dibujante extraordinario, conocido también por su manifiesto: *La cortina del nopal*; Arnaldo Coen, pintor que obtiene éxito con la abstracción, y quien luego se ha dedicado a generar glosas de pinturas renacentistas famosas, entre otros.

La estética como disciplina filosófica y su relación con la práctica de la Historia del Arte han tenido una continuidad en el registro y análisis del pensamiento y las obras artísticas que a partir de la década de los años setenta, se han diversificado por el creciente número de instituciones públicas y privadas que las estudian. La Estética y la Historia del Arte se integran en caminos cercanos (fig. 5).

Aquí me ocupo nada más de la llamada Ruptura, como un ejemplo pues el curso del arte mexicano obviamente continúa hasta nuestra época: una muy notable es la llamada neofiguración, que además se suma a expresiones del arte de los grupos, arte objeto, instalación, performance, videoarte y el novedoso arte digital con el que inicia el nuevo milenio.

PLATAFORMAS DE PRODUCCIÓN
PARA LA HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANA.
DE LA HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO
DE SALVAT AL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS Y VICEVERSA

MARÍA SOL BARÓN PINO
CAMILO ORDÓÑEZ ROBAYO
Equipo TRansHisTor(ia)

Hace cuatro años, durante el proceso editorial de una investigación que desarrollamos sobre arte y la cultura visual de los años setenta en Colombia, surgió la intuición que dio origen a esta ponencia: la coincidencia y por lo tanto el vínculo posible entre el proyecto editorial de la enciclopedia de *Historia del arte colombiano* publicada por Editorial Salvat, cuya primera edición circuló en 1975,¹ y la fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, fundado en 1978. Esta intuición nació de una observación sencilla: la vinculación de profesores universitarios de historia del arte y la arquitectura en ambos proyectos.

Más allá de una posible relación de causalidad entre uno y otro hito, esta hipótesis nos interesa porque nos aproxima a una genealogía sobre la práctica profesional y académica de la historia del arte en Colombia, y por tanto, a ubicar actores e instituciones alrededor de la década de los años setenta que participaron de un entusiasmo por la investigación de nuestras manifestaciones artísticas, y por lo mismo, comprender las condiciones en que surgieron esas lecturas e interpretaciones sobre las artes en Colombia.

Evidentemente la *Historia del arte colombiano* de la editorial Salvat y la creación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional constituyen dos hitos dentro de una trama de actores e instituciones que durante la década de los años setenta jalonearon la conformación de un gremio de historiadores del arte que participaron en la

¹ Posteriormente se realizaron reimpressiones y una edición ampliada: la primera reimpression se tiró en 1977, la segunda edición, de 1983, contó con una reimpression en 1988.

elaboración de una producción investigativa inédita hasta entonces en Colombia. Este tema nos convoca en el marco de una trayectoria local, donde hasta hace muy poco se crearon en Colombia los primeros pregrados en Historia del Arte.² Así que, en la práctica, la producción literaria sobre historia del arte en Colombia estuvo ligada en el pasado a una vocación y formación autodidacta de profesionales vinculados a diferentes ramas disciplinares, y en suma, muchos de ellos también ejercieron como docentes de Historia del Arte en programas de Bellas Artes, Artes Plásticas, y Arquitectura.³

Previo a 1970 podemos identificar una incipiente producción bibliográfica, que al tiempo corresponde con una práctica docente similar en torno a la historia del arte colombiano. Esos proyectos historiográficos sobre arte colombiano los realizaron en su mayoría intelectuales con formación en algunas ramas de las ciencias sociales, y casi todos ejercieron como profesores de historia del arte: Luis Alberto Acuña (artista), Carlos Arbeláez Camacho (arquitecto), Gabriel Giraldo Jaramillo, Carmen Ortega de Ricaurte (Filosofía y Letras), Francisco Gil Tovar, Eugenio Barney Cabrera (abogado) y Marta Traba (Filosofía y Letras), principalmente. Algunos de estos proyectos editoriales contaron con el apoyo de entidades públicas, como el Ministerio de Educación, otros fueron de iniciativa privada, bajo el sello editorial de A.B.C. y Kelly (que editó las obras de Giraldo Jaramillo, por ejemplo), y otras veces de instituciones universitarias que estimularon su circulación al menos en escenarios académicos.⁴ Por otro lado, las pri-

² El primero, en la Universidad de los Andes, inició labores académicas en 2012, a lo que siguió el de la Universidad Jorge Tadeo Lozano hace apenas un año, por lo que ninguno de los dos ha culminado aún su proceso curricular.

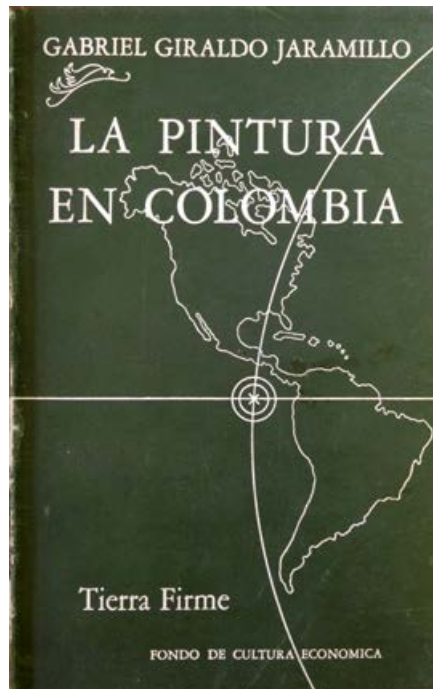
³ Hay que señalar que en las últimas dos décadas este horizonte profesional ha aumentado ante la motivación generada en estudiantes de pregrado por asignaturas de profundización sobre este campo situadas en pregrados de Artes Plásticas y Visuales, así como por la consolidación de maestrías en Historia del Arte como las que ofrecen la Universidad Nacional de Colombia o Universidad de Antioquia, y la aparición de un programa de maestría más en la Universidad Jorge Tadeo Lozano desde 2010; tal auge (académico y de mercado) explica la necesidad reciente de formalizar un programas de pregrado como los mencionados anteriormente.

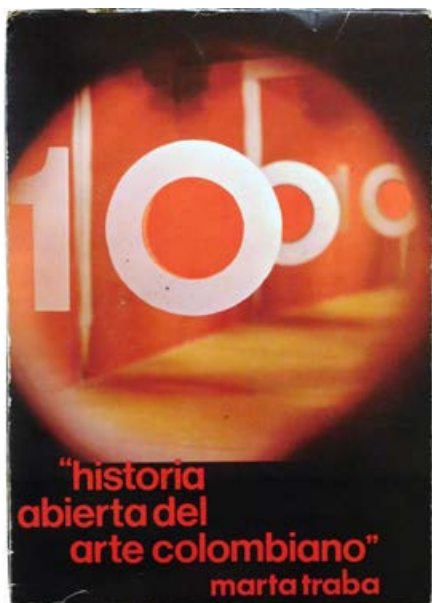
⁴ Luis Alberto Acuña, con *El arte de los indios colombianos* (1935), fue pionero en Colombia en aproximarse a la interpretación del arte precolombino. Giraldo Jaramillo publicó sendas monografías sobre la pintura, el grabado y la miniatura de siglo XIX en Colombia, y fue el primero en elaborar recopilaciones de fuentes bibliográficas para el estudio del arte colombiano, tal como lo indican la *Bibliografía selecta del arte en Colombia* (1954) y *Notas y documentos sobre el arte en Colombia* (1955). Con un carácter semejante a esta exposición de “coordenadas historiográficas”, Ortega de Ricaurte realizó la catalogación de biografías en el *Diccionario de Artistas en Colombia*, en 1965. Gil Tovar elaboró algunos ensayos sobre arte y crítica, y otros apuntes sobre arte colonial. Barney Cabrera escribió en 1963, *Geografía del arte en Colombia*, ensayo donde abordaba por regiones la producción artística colombiana del siglo XIX y XX, y en 1964 publicó una de las primeras investigaciones sobre

1. Portada de *El arte de los indios colombianos*, de Luis Alberto Acuña (Bogotá: Escuelas gráficas salesianas, 1935). Fondo Biblioteca Nacional de Colombia. Foto: Equipo TransHisTor(ia).



2. Portada de *La pintura en Colombia*, de Gabriel Giraldo Jaramillo (México: Fondo de Cultura Económica, 1948). Fondo Biblioteca Nacional de Colombia. Foto: Equipo TransHisTor(ia).





3. Portada de *Historia abierta del arte colombiano*, de Marta Traba (Cali: Museo La Tertulia, 1973). Fondo Biblioteca Nacional de Colombia. Foto: Equipo TransHisTor(ia).



4. Portada de *Geografía del arte en Colombia - 1960*, de Eugenio Barney Cabrera (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1963). Foto: Equipo TransHisTor(ia).

meras producciones bibliográficas sobre la arquitectura colombiana datan de la década de los años cincuenta,⁵ pero sería hasta la década siguiente cuando surgió un cuerpo importante de publicaciones, que en su mayoría corresponden a estudios de caso, y no tanto a panorámicas o estudios que abarquen amplios periodos históricos.⁶ Aquellas trayectorias aportan los antecedentes bibliográficos para la ampliación del escenario científico y editorial dedicado al arte colombiano que se dio durante la década de los años setenta.

Enciclopedias de arte e institutos de investigación

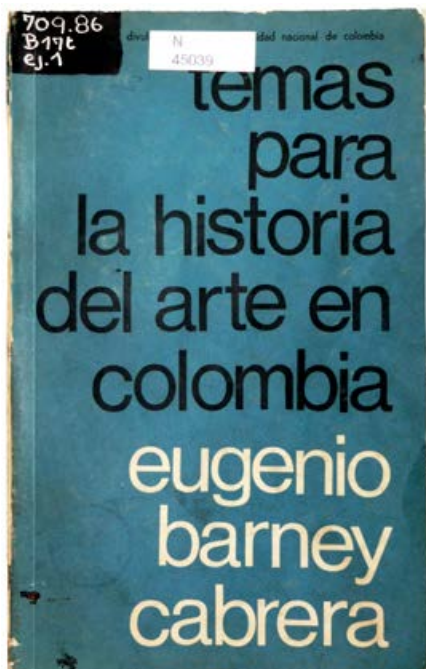
Un antecedente fundamental en el estudio del arte en América Latina, es el proceso de la *Historia del arte hispanoamericano* publicada por Labor entre 1945 y 1956, cuyo director científico fue el investigador e historiador español Diego Angulo Íñiguez quien dirigió el Laboratorio de Arte en la Universidad de Sevilla. Para la realización de este proyecto Angulo invitó a sus colegas, el español Enrique Marco Dorta y el argentino Mario J. Buschiazzo, quienes asumieron diferentes épocas y temas de arquitectura para la publicación de tres volúmenes conformados por más de 1500 páginas.⁷ El primer tomo se publicó en 1945, un año antes de que Buschiazzo participara en la fundación del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires, por lo que seguramente este hito bibliográfico, así como testimonios de Angulo y Dorta respecto al Laboratorio de Arte en Sevilla y las experiencias del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma

las cualidades estéticas de las esculturas de la cultura San Agustín. Marta Traba, con un perfil más de crítica de arte, había elaborado en 1968 la *Historia abierta del arte colombiano*. Así mismo Carlos Arbeláez y Francis Gil Tovar publicaron en 1968 la *Historia del arte colonial*.

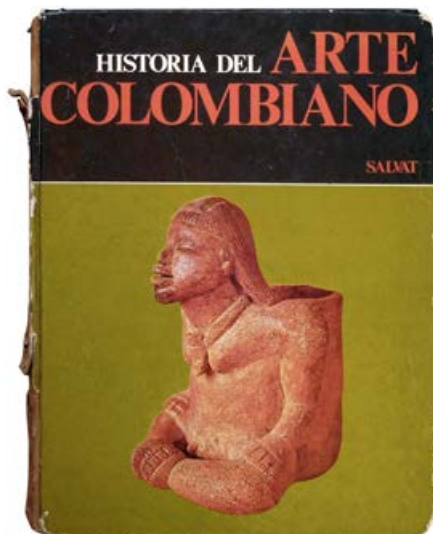
⁵ Carlos Martínez y Jorge Arango, *Arquitectura en Colombia. Arquitectura colonial 1538-1810, Arquitectura contemporánea en cinco años 1946-1951* (Bogotá: Proa Ediciones, 1951).

⁶ La primera escuela de arquitectura, tal como la conocemos hoy, fue la de la Universidad Nacional fundada en 1936, cuando vinieron arquitectos extranjeros a formar a locales. Desde ese momento hubo un interés por una arquitectura del pasado, pero éste fundamentalmente se dirigió hacia la europea, por tanto sólo hasta la década de los años sesenta este interés se amplió hacia la arquitectura local y la conservación fue el principal motivo. Véase Roberto José Londoño Niño, “La enseñanza de la historia de la arquitectura en Colombia a partir de 1936. Matices de una tradición”, consultado el 20 de septiembre de 2015, en www.congresos.unlp.edu.ar/index.php/EDIHDAC/VIEDIHAC/paper/download/1883/551

⁷ Esta enciclopedia se ocupó en exclusiva de arquitectura, particularmente de la colonial, los dos primeros volúmenes se dedicaron, de forma primordial, del contexto mexicano y el tercero de trazó panorámica general de Suramérica.



5. Portada de *Temas para la historia del arte en Colombia*, de Eugenio Barney Cabrera (Bogotá: Divulgación Cultural, Universidad Nacional, 1970). Fondo Biblioteca Nacional de Colombia. Foto: Equipo TransHisTor(ia).



6. Portada de *Historia del arte colombiano*, Salvat, edición 1977. Foto: Equipo TransHisTor(ia).

de México conocidas por Buschiazzo, enriquecieron las discusiones y metodologías que estructuraron este centro académico argentino.

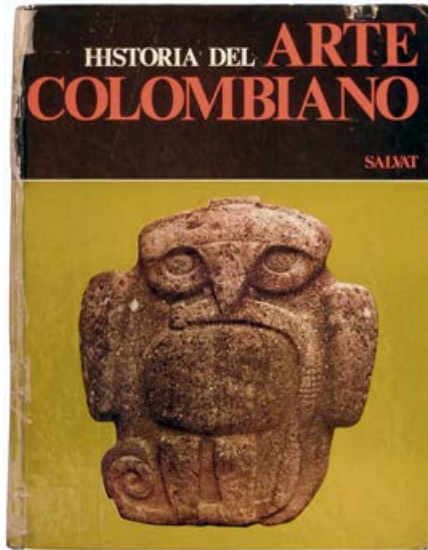
Las noticias sobre este proceso motivaron al profesor Carlos Arbeláez Camacho (fundador de la escuela de arquitectura de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá en 1953) a invitar a Buschiazzo a Bogotá para impartir un ciclo de charlas en el que se compartirían experiencias de investigación. Las discusiones que se dieron durante el mes de marzo de 1963 fueron excepcionales en cuanto a enfoques y metodologías para la investigación historiográfica, y se encaminaron principalmente hacia la conservación y restauración del patrimonio arquitectónico colombiano. Buschiazzo sugirió la creación en Colombia de uno o varios centros de investigación, semejantes al Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de Buenos Aires, con una incidencia inmediata: tras la gestión y solicitudes de algunos profesores-arquitectos se crearon dos institutos de investigaciones en Bogotá enfocados al estudio de los valores estéticos de la arquitectura colombiana.

En el mismo año de la visita de Buschiazzo, y por iniciativa del profesor Arbeláez Camacho, la Pontificia Universidad Javeriana aprobó la creación de su Instituto de Investigaciones Estéticas, y cuatro años después se publicó el primer número de su órgano difusor, la revista *Apuntes*, vigente aún hoy.⁸ El prestigio que tenía Arbeláez en el campo de la arquitectura explica no sólo la rápida y ágil respuesta de las directivas de la Javeriana ante su propuesta, sino que en el IV Congreso de Arquitectura, realizado al año siguiente por la Sociedad Colombiana de Arquitectos se avalara su iniciativa de conformar una comisión de investigación sobre el Patrimonio de Arquitectura en Colombia, la cual tuvo presencia continua por varios años.⁹ Paralelamente, Germán Téllez, arquitecto y profesor de historia de la arquitectura en la Universidad de Los Andes, logró la creación del Centro de Investigaciones Estéticas (CIE) en 1965.¹⁰ Entre tanto, los arquitectos de la Universidad Nacional se enfrentaron durante más de una década a una barrera administrativa para conformar su propio instituto, de modo que varios de ellos desarrollaron proyectos de investigación apoyados en acuerdo con otras instituciones públicas o de manera independiente.

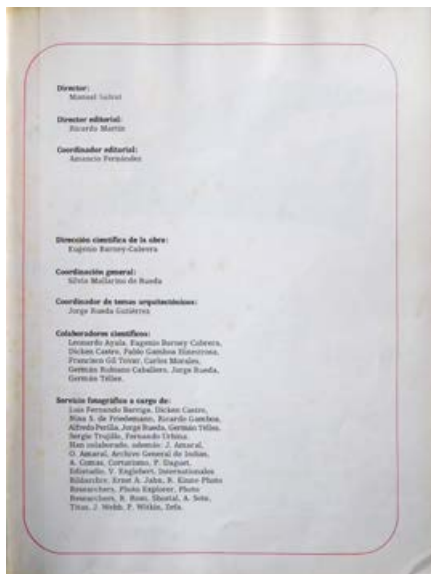
⁸ Londoño Niño, “La enseñanza de la historia de la arquitectura”.

⁹ Alberto Corradine, “Entrevista de María Sol Barón y Camilo Ordóñez Robayo”, 22 de septiembre de 2015.

¹⁰ Desde ambos institutos, el de la Javeriana y el de los Andes, se emprendieron proyectos mancomunados de conservación; según Téllez el primero fue impedir la demolición del Claustro de San Francisco en Tunja, aunque no se obtuvieron los resultados esperados (Londoño Niño, “La enseñanza de la historia de la arquitectura”, 16).



7. Portada de *Historia del arte colombiano*, Salvat, edición de 1977.



8. Páginas interiores de *Historia del arte colombiano*, Salvat, edición de 1977.

Foto: Equipo TransHisTor(ia).

9. Páginas interiores de *Historia del arte colombiano*, Salvat, edición de 1977.
Foto: Equipo TransHisTor(ia).



Las discusiones académicas en torno a la existencia e interpretación de una arquitectura hispanoamericana, y paralelas a un naciente interés por la arquitectura locales por parte de un grupo de profesores vinculados a los departamentos de arquitectura de las universidades Javeriana, Andes y Nacional, incidió en el surgimiento de institutos con objetivos de investigación atentos a las necesidades, al quehacer y al material arquitectónico, siguiendo de cerca el modelo del de Buenos Aires. En cambio, el de Universidad Nacional, fundado quince años después de la visita de Buschiazzo, surgió con un horizonte disciplinar amplio que, como explicaremos, le otorga un perfil inédito (al menos en Colombia) a pesar de su tardía creación.

En cualquier caso, siguiendo a Londoño Niño,¹¹ fue con la puesta en marcha de estos dos primeros Institutos de Investigaciones Estéticas que hubo un cambio en la manera de comprender la disciplina historiográfica del arte, al convertirse en central el estudio directo de obras, y reemplazar el antiguo método que implicaba estudiar teorías y modelos de investigación y análisis importados de Europa:

con la puesta en funcionamiento de los Institutos de Investigaciones Estéticas que se ven señales claras de un cambio tanto historiográfico como pedagógico, con la aproximación al problema del patrimonio (entendido entonces

¹¹ Londoño Niño, “La enseñanza de la historia de la arquitectura”.

11. Publicidad, *Historia del arte colombiano*, Salvat en *El Tiempo*, 31 de julio de 1975. Fondo Biblioteca Nacional de Colombia. Foto: Equipo TransHisTor(ia).



Otras facultades, Eugenio Barney Cabrera

Desde un escenario ajeno al de las Facultades de Arquitectura y al círculo de profesores vinculados a ellas, el profesor Eugenio Barney Cabrera, un intelectual formado en Derecho, pero consagrado a la historia del arte y vinculado desde la década de 1950 a la Escuela de Bellas Artes (adscrita a la Universidad Nacional), lideró otros procesos de investigación y publicación en Historia del Arte que coinciden con el contexto descrito. En la Escuela de Bellas Artes, Barney dirigió cursos en los que profesaba un entusiasmo por expresiones artísticas locales, especialmente del arte precolombino y el siglo XIX, temas desconocidos y poco tratados hasta entonces, y a los que Barney justamente dedicó sus primeras publicaciones.¹³

¹³ De este interés da cuenta *Temas para la historia del arte en Colombia* (1970), que adquiere un carácter seminal como aporte a la historiografía del arte nacional. Este libro reunió un conjunto de artículos de Barney publicados en diferentes revistas durante 1960 que, organizados como capítulos del libro, develan un programa editorial relativamente sencillo y espontáneo. Aquella reconsideración de ese conjunto de artículos sobre asuntos del arte colombiano en el siglo XIX y XX estuvo acompañada de sendos estudios monográficos de Andrés de Santa María y Alejandro Obregón (inéditos hasta entonces) que permitían construir un panorama histórico del arte colombiano. Podría decirse que, con *Temas para la historia del arte en Colombia*, Eugenio Barney propuso un panorama del arte colombiano elaborado con un rigor científico que marcó una distancia en

El pasado y el presente de nuestro pueblo en brillante y vigorosa investigación nunca antes realizada y jamás escrita hasta ahora, como un todo armónico de carácter informativo y didáctico.

"Historia del Arte Colombiano" nos llega desde su pasado más remoto con los increíbles hallazgos de las culturas indígenas. Con sus mitos, sus conceptos religiosos, sus ritos y ceremonias y la valiosa expresión de su arte.

"Historia del Arte Colombiano" nos llega con nuestra escultura, nuestra pintura, nuestra arquitectura, desde la prehistoria hasta nuestros días.

Nos llega en aminoros fascículos semanales a todo color, realizados por uno de los equipos más competentes de historiadores, artistas y arqueólogos nacionales.

Nos llega para que en todos los hogares colombianos este presente como valioso e imprescindible testimonio.

Solo \$25
Con el número 1 lleve gratis el 2.

Cada jueves un nuevo fascículo en puestos de revistas y librerías.

Ya está a la venta

con la garantía **SALVAT**

12. Detalle de publicidad de *Historia del arte colombiano*, Salvat en *El Tiempo*, 31 de julio de 1975. Fondo Biblioteca Nacional de Colombia. Foto: Equipo TransHisTor(ia).

Pablo Gamboa, estudiante de Bellas Artes en ese entonces y quien siguió los pasos de su maestro años después, recuerda bien el entusiasmo de Barney por los proyectos enciclopédicos mancomunados que, en el pasado, implicaron la Real Expedición Botánica de la Nueva Granada, la Comisión Corográfica y el Papel Periódico Ilustrado (2015). Barney consideraba de suma relevancia la empresa de la Comisión Corográfica, cuya producción visual realizada en acuarela sobre papel, presentaba estampas sobre diferentes aspectos de nuestro territorio, un repertorio que permitió a los colombianos imaginar por primera vez a su país visualmente. Su obsesión era emprender algo semejante, un proyecto de gran envergadura con una excelente ilustración gráfica para ofrecer un relato científico acompañado por un repertorio visual del arte en Colombia que para Barney, como

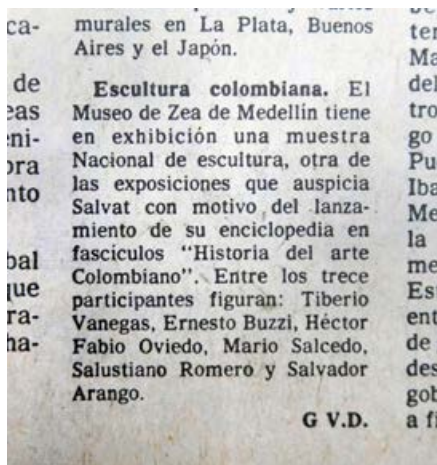
relación con la narrativa de carácter literario o anecdótico común hasta entonces en Colombia. Este documento fue uno de los primeros textos sobre arte que aportaba y compartía las descripciones de las fuentes empleadas en la investigación, y con ello constituye un antecedente directo de la enciclopedia de *Historia del Arte colombiano*, de la que fue director científico.

13. Pauta de Salvat editores en *El Tiempo* 6 de agosto de 1975. Fondo Biblioteca Nacional de Colombia. Foto: Equipo TransHisTor(ia).



14. Artículo sobre exposición. Periódico *El Tiempo*, 30 de julio de 1975. Fondo Biblioteca Nacional de Colombia. Foto: Equipo TransHisTor(ia).



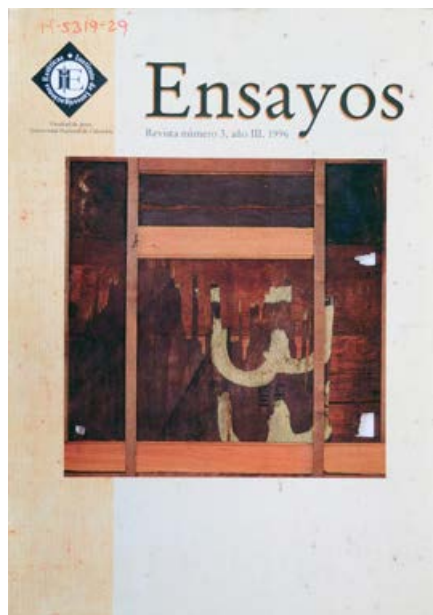


15. Información sobre exposición. Periódico *El Tiempo*, 13 de agosto de 1975. Fondo Biblioteca Nacional de Colombia. Foto: Equipo TransHisTor(ia).

plantea el testimonio de Gamboa, resultara correspondiente a la tradición de estos tres antecedentes enciclopédicos.

El propósito de hacer una historia del arte colombiano ampliamente ilustrada, posiblemente surgió en Barney mediando la década de los años sesenta, pero ninguna institución pública o privada en Colombia encontró atractivo en tremendo proyecto. Es comprensible la falta de atención en Colombia hacia un proyecto editorial como el que se imaginaba: de altísima calidad visual y en policromía —que para la época como más adelante señalaremos era algo excepcional y costoso—; en el país eran muy pocas las editoriales que tendrían la capacidad desarrollar un proyecto semejante. No existe siquiera una publicación parecida dentro de la producción inicial emprendida de Colcultura.¹⁴ De ese modo, según recuerda Gamboa (2015) fue tras una visita del profesor Barney a Praga en 1966, con motivo de un congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), que sus pares españoles sugirieron proponer la iniciativa a la Editorial Salvat. Según Gamboa, Barney sostuvo algunos encuentros en Barcelona con los directivos de Salvat donde se manifestaron los primeros guiños para el desarrollo del proyecto. Barney posiblemente encontró en esta editorial española una empresa de larga trayectoria y experta en la producción de diversas publicaciones de carácter enciclopédico, con un alto carácter visual como el que su proyecto requería, además de encontrar que la estrategia de difusión y distribución de aquella garantizaría el impacto en amplios públicos como ya explicaremos.

¹⁴ Institución descentralizada del Ministerio de Educación Nacional, creada en 1968 con el fin de promover de manera amplia las prácticas artísticas y culturales en Colombia.



16. Portada de *Ensayos*, núm. 3, año III, 1996. Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Fondo Biblioteca Nacional de Colombia. Foto: Equipo TransHisTor(ia).

El lugar del arte en las enciclopedias colombianas

Muy posiblemente el esquema de trabajo empleado en la *Historia del arte hispanoamericano* debió ser un referente para el profesor Barney y, una vez aprobado el proyecto de la *Historia del arte colombiano* por parte de Salvat, y nombrado como director científico, operó de manera semejante convocando varios investigadores, lo cual respondía bien a su deseo de asumir un trabajo colectivo semejante al de los proyectos científico-artísticos locales del siglo XIX.

A su vez, este tipo de proyectos historiográficos de participación colectiva encontraban un antecedente local en el que adelantó, desde 1959, la Sección de Asuntos Históricos del Ministerio de Educación en asociación con la Academia de Historia Colombiana, para elaborar y publicar la *Historia extensa de Colombia*, la cual comprendía por primera vez el desarrollo del país en sus aspectos culturales, sociales, económicos y políticos desde la prehistoria hasta la actualidad (*Diario oficial*, 1959). Aquel proyecto, supuso la participación de un vasto conjunto de autores miembros de la academia, que dio fruto a una primera edición de diez volúmenes para 1965, los cuales se ampliaron a veinticuatro durante la siguiente década.¹⁵

¹⁵ El número veinte se dedicó a “Las artes en Colombia”, con capítulos sobre arquitectura, la escultura y la música, por lo que otras expresiones de las artes plásticas quedaron ausentes.

Entonces tanto la Salvat de arte hispanoamericano, como la *Historia extensa de Colombia*, representan un tipo de publicación y proyecto editorial característicos del momento, que seguramente tuvo ecos y correspondencias en el que dirigió Barney. La diferencia era que Barney no contaba con historiadores del arte profesionales en Colombia para el suyo, y una de las exigencias de Salvat era que los autores convocados fueran Historiadores del Arte profesionales; de modo que Barney zanjó la dificultad al proponer a la editorial española que los autores fueran profesores universitarios de historia del arte y la arquitectura, vinculados a las facultades de Artes y Ciencias Sociales de las universidades Nacional, Javeriana y Andes, lo cual daría solidez al proyecto y sería garantía para la editorial; esta consideración explica que otros profesionales activos como críticos en el campo del arte colombiano por entonces no fueran convocados al proyecto.

Por otro lado, Barney consideró que los contenidos de este proyecto se enfocarían no sólo al arte de la época prehispánica, colonial y de los siglos XIX y XX, sino también a la arquitectura. Esto implicaba una ampliación de la perspectiva artística, comparada con la *Historia del arte hispanoamericano* que refería exclusivamente a la arquitectura, a la vez que este enfoque reconocía los avances en investigación sobre arquitectura local y la trayectoria académica de los institutos de investigación fundados recientemente. En total fueron nueve autores los convocados a participar en los cinco volúmenes, con sesenta y siete capítulos de la publicación; Eugenio Barney, experto en arte precolombino y del siglo XIX, escribió la introducción y 18 capítulos, Francisco Gil Tovar, investigador de arte colonial, desarrolló 18 capítulos, Germán Rubiano, gran conocedor del arte del siglo XX, firmó 15 capítulos. Los demás autores, todos ellos arquitectos, profesores e investigadores en arquitectura, excepto Pablo Gamboa Hinestroza, fueron Leonardo Ayala, Dicken Castro, Carlos Morales, Jorge Rueda y Germán Téllez.

Según se comprende ante la lectura y por las entrevistas a Germán Rubiano y Pablo Gamboa realizadas para esta investigación, cada autor tuvo libertad metodológica, pero en general el conjunto de textos plantean panoramas visuales y análisis de diversas manifestaciones artísticas en los que se presenta un contexto social y cultural para comprender el lugar y época estudiados, una perspectiva particularmente presente en los textos de Barney, quien incluso asume enfoques geográficos. Todos los capítulos se acompañan de amplias y generosas fotografías a color que ofrecieron, tal como se propuso Barney, un valioso panorama visual que marca una honda distancia respecto a los textos publicados hasta entonces, y que dejan suponer el impacto que tuvo en la cultura visual colombiana, pues a diferencia de otras bibliografías concentradas en la circulación académica, este proyecto se dispuso estratégicamente al público general.

Esta publicación no sólo corresponde a la primera historia del arte colombiano de gran envergadura e ilustrada profusamente, sino que además se dirigió a un público no especializado, lo cual es evidente no solo por su lenguaje y estilo narrativo, didáctico y sencillo, sino por la estrategia comercial y de distribución de su primera edición, que continuaba la tradición de la editorial. Entre julio de 1975 y el primer semestre de 1977 circularon semanalmente (cada jueves un nuevo número) ochenta y cuatro fascículos con un valor de veinticinco pesos. Así se anunciaba en la contracarátula de algunos números: “cada fascículo consta de 20 páginas interiores encuadernables y cuatro cubiertas, con el último fascículo que completa cada uno de los cinco volúmenes que comprende la obra, se pondrán a la venta las tapas especiales, diseñadas para la encuadernación del volumen”.

Un seguimiento en prensa permite comprender el impacto que tuvo esta estrategia de distribución en la sociedad colombiana, un anuncio a color de página entera publicado el 31 de julio de 1975 en el diario *El Tiempo* recuerda las condiciones del proyecto con la entrega simultánea de los fascículos 1 y 2. Una semana más tarde otro anuncio de página entera explica la necesidad de redistribuir nuevas impresiones de esos números ante el éxito cobrado en la primera semana, por lo que la aparición del tercer fascículo debería ser aplazado una semana. A la par de estas notas, en páginas de prensa cercanas aparecen pautas sobre la distribución a bajo coste (\$10 y \$15) de libros de colecciones populares sobre la cultura y literatura editados por el Instituto Colombiano de Cultura COLCULTURA. En suma, la puesta en circulación de la *Historia del Arte Colombiano* de Salvat figura registrada como un gran acontecimiento cultural, participe de una agitada actividad editorial dedicada a la cultura con impacto inmediato en la vida cotidiana de los colombianos.¹⁶

Ahora bien, quienes plantearon la estrategia para la distribución de este vasto proyecto editorial comprendían la necesidad de generar expectativas con un asidero material concreto entre la población colombiana. De modo que el ánimo festivo de concertar la enciclopedia se complementó con una serie de exposiciones en museos de Bogotá y Medellín entre otras ciudades, donde se podrían contemplar algunas de las obras referenciadas en la publicación Salvat, consecuentemente, la producción y catálogos de cada exposición también fueron financiados por la editorial española. En este orden de ideas, cabe considerar el proceso generado alrededor

¹⁶ Ante el relativo éxito de esta publicación, proyectos semejantes se iniciaron en Ecuador y luego México. El primero ha tenido posiblemente el mismo impacto que en la sociedad ecuatoriana, debido a la poca producción de este tipo de publicaciones. El segundo, en cambio ante la amplia producción de libros académicos, especializados y de carácter comercial sobre el arte mexicano, no tuvo el mismo impacto en su contexto como los primeros.

de este proyecto bibliográfico como una plataforma que, lateralmente, también animó procesos de investigación curatorial, pues los autores de las exposiciones no fueron necesariamente los mismos autores de los textos incluidos en la enciclopedia ni tampoco sus relatos: entre otros, Eduardo Serrano realizó *Paisaje 1900-1975* en las salas del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Álvaro Medina *Academia y Realismo*, en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, aunque ésta no gozó del mismo despliegue editorial otorgado a la primera, debido a diferencias entre Medina y el Museo de Arte Moderno, institución desde donde se estaban produciendo todas las exposiciones.

Según las cuentas, la circulación del último fascículo de la Salvat debió darse en octubre de 1977, apenas un año antes de la fundación del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Aunque del grupo de autores de Salvat sólo Rubiano pasó al IIE como su primer director, es indudable que ambas situaciones participan en un mismo contexto, en el que se sofisticaron las prácticas historiográficas sobre el arte colombiano. Además, como lo reseñó Alberto Corradine en un breve texto (1999), desde 1963 los profesores de la Universidad Nacional, como sus pares en la Javeriana y en los Andes, impulsaron la fundación de un instituto de investigaciones estéticas semejante al de Buenos Aires, pero la rectoría no los apoyó aduciendo falta de recursos. Por esto fue que, finalmente, tras quince años de perseverancia y con el apoyo del arquitecto Arturo Robledo, decano entonces, se fundó el instituto. Según recuerda Corradine, quien participó de la fundación, las directivas en todo caso no aprobaron la iniciativa de tener una publicación seriada (2015), situación que evidencia el frágil cimiento con que funcionó el centro desde sus inicios.

De cualquier manera, lo interesante de la propuesta fundacional del instituto fue la orientación de involucrar las distintas disciplinas correspondientes a los departamentos de la facultad de artes, es decir, además de Arquitectura, Bellas Artes y Música. Este perfil transdisciplinar, diferenció al instituto de los fundados una década antes en Bogotá, y por lo mismo se acercó más al modelo del IIE de México que al de Buenos Aires. Así mismo se convocó a profesores de diferentes facultades y disciplinas, idea que no se pudo materializar completamente sino hasta 1987, cuando varios profesores del Departamento de Historia fueron trasladados al IIE.¹⁷

La producción intelectual de este centro dio sus primeros frutos cuatro años después de su fundación, con las primeras publicaciones que reunieron conferencias impartidas en eventos académicos organizados por

¹⁷ Entre ellos, Marta Fajardo de Rueda y Pablo Gamboa Hinestroza.



17. Portada de *Escala*, año 1, marzo 1986. Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Número monográfico dedicado a Gastón Lelarge. Fondo Biblioteca Nacional de Colombia. Foto: Equipo TransHisTor(ia).

el mismo instituto,¹⁸ y hacia la década de 1990 salieron los primeros libros resultados de investigación.¹⁹ Entre sus publicaciones cuenta también, la revista *ESCALA*, que circuló entre 1986 y 1987; cada número presenta una monografía de un artista colombiano. Aunque quizá la publicación más representativa del instituto, pues estimuló a varios de los profesores a divulgar sus textos inéditos y a desarrollar unos nuevos, es la Revista Ensayos, fundada en 1993 por Marta Fajardo de Rueda, profesora y directora del instituto. Según Fajardo, el modelo de referencia para la revista fue *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, y como aquella entonces, su periodicidad ha sido principalmente anual, y ocasionalmente semestral (entre 2007 y 2009).

Para concluir, vale la pena insistir en la coyuntura planteada por la comunión que implica la publicación de la *Historia del arte colombiano* de Salvat, con las exposiciones que acompañaron su distribución, y la

¹⁸ Egberto Bermúdez, *Memoria. Instituto de Investigaciones Estéticas I: Artículos (1981-1991)* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010).

¹⁹ Destacan *Arte y arquitectura latinoamericana* (1985), de Ivonne Pini (comp.), *Los Instrumentos musicales en Colombia* (1985), de Egberto Bermúdez, y *La escultura en América Latina: siglo XX* (1986), de Germán Rubiano, y *Arquitectura y estado: contexto y significado de las construcciones del Ministerio de Obras Públicas, Colombia, 1905-1960* (1991), de Carlos Niño, entre otros.

fundación del IIE en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, dos proyectos independientes con objetivos y alcances disímiles como hemos descrito, pero que en un instante de tres años de duración sirven para describir un contexto en el que se profesionalizaron y difundieron las prácticas intelectuales de varios profesionales en Historia del Arte a la vez que se abrieron nuevos horizontes profesionales para el ejercicio crítico a través de la curaduría. Por último, queda pendiente evaluar la capacidad e infraestructura que los IIE han tenido hasta hoy como órganos de difusión y provisión de material académico; al tiempo que también vale considerar el impacto que tuvo (o han tenido desde entonces) el conjunto de ediciones de la enciclopedia auspiciada por Salvat en la cultura visual y popular colombiana, pues en suma, hasta ahora se trata del único documento producido por intelectuales vinculados a la academia pero destinado al horizonte del público general, lo que arroja interrogantes respecto a la capacidad de la academia por generar impacto tanto en su nicho inmediato como de proveer contenidos sostenidamente a la sociedad colombiana mediante de sus publicaciones.

EL ATENEO DE LA JUVENTUD Y LA REVALORACIÓN DEL ARTE VIRREINAL EN MÉXICO

OSCAR FLORES FLORES

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Muchos han sido los autores que han estudiado la importancia que tuvo el Ateneo de la Juventud en la cultura mexicana de su tiempo, no obstante, su influencia en el proceso de revaloración del arte novohispano no ha sido abordada, motivo por el cual, a lo largo de este trabajo, se explicará cómo y porqué se llevo a cabo este proceso y quiénes fueron sus principales protagonistas.¹

Uno de los elementos caracterizadores más importantes del grupo de intelectuales que integraron el Ateneo de la Juventud fue su interés por la cultura grecolatina a través de sus distintas manifestaciones como el arte y la literatura; la política y la filosofía; lo cual permitió conformar un sustrato ideológico común que de acuerdo con sus ideas podría contribuir al desarrollo intelectual del pueblo mexicano.

El interés de todos estos autores en los clásicos no era excepcional, pero sí representativo del sistema de vigencias de toda una generación, en donde destacan Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Caso, Luis Castillo Ledón, Jesús T. Acevedo, Manuel Toussaint, Federico E. Mariscal y Saturnino Herrán.² Si se toma en consideración que todos ellos no sólo formaron parte de algunas de las iniciativas

¹ Una versión más extensa de este trabajo, con información más amplia sobre la repercusión que tuvieron los proyectos ateneistas en importantes iniciativas culturales producidas en México, hasta mediados del siglo xx, puede verse en Oscar Flores Flores y Ligia Fernández Flores, “Los primeros años: 1900-1950. Los inicios de la difusión, investigación y docencia del arte virreinal”, en José Luis Palacio Prieto, Ligia Fernández Flores, Guadalupe Gómez - Aguado de Alba, Jorge Muñoz Figueroa y Martha Jurado Salinas, coords., *90 años de cultura. Centro de Enseñanza Para Extranjeros* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Enseñanza Para Extranjeros, 2012), 143-215.

² Para la nómina completa de los ateneístas véase Álvaro Matute, “El Ateneo de la Juventud: grupo, asociación civil, generación”, en *Mascarones. Boletín del Centro de Enseñanza para Extranjeros* 2 (primavera de 1983): 22-24.

culturales más importantes de la época, como la Sociedad de Conferencias, la Universidad Popular y el Ateneo de la Juventud, sino que la mayoría eran coetáneos, se podrá comprender que su formación académica y sus alcances intelectuales les hizo partícipes de una serie de valores culturales y de convicciones comunes producto del contexto histórico en el que vivieron y que se vieron reflejadas en los proyectos culturales que impulsaron.

Acorde con ello, durante los primeros años de la fundación del Ateneo, sus miembros se interesaron por organizar reuniones privadas destinadas a la lectura de los clásicos, pero también hubo algunos eventos públicos, como las conferencias realizadas en 1907 en el Casino de Santa María, que estuvieron dedicadas a Eugène Carrière, Nietzsche, José María Gabriel y Galán, Edgar Allan Poe, Rubén Valentí y la arquitectura mexicana contemporánea. En esta misma línea estuvieron las charlas efectuadas en el Conservatorio Nacional en 1908, las cuales estuvieron dedicadas a Max Steiner, Gabriele D'Annunzio, Chopin y José María de Pereda.³

Como se puede apreciar, los intereses de esta generación de jóvenes eran muy diversos y sus alcances intelectuales sumamente complejos, pues además de los temas clásicos y los autores ya mencionados, en las reuniones que organizaban periódicamente se discutían las obras de importantes filósofos como Kant, Hegel, Schopenhauer, Schiller, Mallarmé, Verlaine, Ruskin, James, Pater, Croce, Bergson y Dewey. De esta manera, el estudio de la literatura y la filosofía por parte de los ateneístas sentó las bases para el desarrollo de un pensamiento teórico y estético que les permitió vincularse con otras áreas del conocimiento, particularmente con la historia y las artes. Acorde con ello, las ideas estéticas de Winckelmann, Lessing y Burckhardt y especialmente las de Taine, Nietzsche⁴ y Wölfflin no les fueron ajenas; en este sentido, los planteamientos ideológicos basados

³ Susana Quintanilla, "Nosotros". *La juventud del Ateneo de México. De Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes a José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán*, Tiempo de Memoria (México: Tusquets, 2008), 113-126.

⁴ Por ejemplo Manuel Toussaint alude a este autor sin consignar su nombre, cuando se refiere a las características del barroco: "Técnicamente el barroco viene a ser un estilo en que por un lado se mezclan diversas influencias, lo que le resta pureza, y por otro se alteran las formas, las proporciones, el ordenamiento lógico de las partes [...] Es indudable que responde a una modalidad del espíritu. Frente al arte clásico en que predomina la línea recta y la armonía de proporciones y la pureza de formas, lo cual conduce a un estado de serenidad, a algo semejante a lo que el filósofo llamó espíritu *apolíneo*, esta otra manifestación aparece dramática, trágica, verdaderamente *dionisiaca*, en la alteración de sus elementos, en la dislocación casi dolorosa de la forma, en el vigor del claroscuro que obliga a la luz—gran artista— a jugar intensamente, sugiriendo algo lleno de misterio". Véase Justino Fernández, "El pensamiento estético de Manuel Toussaint", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 25, (1957): 7-19, 14.

en criterios formales o culturales o de tipo filosóficos se convirtieron en una constante que reflejaba la modernidad intelectual a la que aspiraban.⁵

El hecho de que los intelectuales mexicanos compartieran el pensamiento de estos autores, fue de gran trascendencia en el proceso de revaloración de la época virreinal y sus diversas manifestaciones artísticas y culturales, sobre todo si se toma en consideración que justamente en esos años se iniciaba en Europa la revaloración del gótico y del barroco como estilos artísticos y, en el caso de este último, como época histórica. También es significativo que en los trabajos mencionados, el estudio del mundo clásico ocupó un lugar destacado, no sólo como paradigma cultural, sino como marco referencial para poder analizar procesos de continuidad y ruptura que podrían explicar los problemas de interpretación en torno a *lo barroco*.

En una época en la cual México atravesaba por una etapa de reafirmación de sus propios valores, en que se desarrollaban también una serie de iniciativas destinadas a consolidar la identidad del país, el estudio de la historia y la consiguiente apropiación del pasado se convirtió en una necesidad, por lo que se inició un complejo proceso de revaloración, tanto del mundo prehispánico como del virreinato.⁶

Dentro de este contexto se ubica una parte importante de la producción intelectual realizada por los ateneístas y sus contemporáneos, quienes llevaron a cabo las primeras iniciativas para estudiar el pasado novohispano y propiciar con ello la apropiación de sus valores culturales. Entre ellos destaca el historiador Luis González Obregón, quien publicó su obra *México Viejo* en 1900. Igualmente importantes fueron los relatos escritos por Artemio del Valle Arizpe en su libro *La muy noble y leal Ciudad de México, según los relatos de antaño y ogaño* de 1924. Un esfuerzo similar fue el realizado por José Vasconcelos, quien como parte de su ambicioso programa editorial reeditó en 1922 la obra de Agustín Rivera *Principios críticos sobre el virreinato de la Nueva España*, publicada originalmente en 1884.

⁵ Además de la notoria influencia de estos autores en el pensamiento de los ateneístas, gracias a sus propios testimonios sabemos que además de su acendrado gusto por los autores clásicos grecolatinos, también leían un considerable número de los más connotados teóricos y literatos de los siglos XVIII, XIX y XX. Véase Juan Hernández Luna, "Prólogo", en Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Carlos González Peña, José Escofet y José Vasconcelos, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, prólogo, notas y recopilación de apéndices de Juan Hernández Luna, anexo documental de Fernando Curiel Defossé, Nueva Biblioteca Mexicana (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades, 2000), 10-14.

⁶ Véase Oscar Flores Flores, "De la revolución armada a la revolución cultural. La promoción de las artes y la educación en la época de Vasconcelos (1920-1935)", en Ligia Fernández Flores, coord., *José Vasconcelos. Proyectos, ideas y contribuciones* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro de Enseñanza para Extranjeros, 2011), 95-124.

Pero si los historiadores escribieron sobre estos temas, los hombres de letras también hicieron lo propio. Es así que como parte de las conferencias organizadas por el Ateneo en la Escuela Nacional Preparatoria, en septiembre de 1910 para conmemorar el Centenario de la Independencia, José Escofet dictó una conferencia dedicada a sor Juana Inés de la Cruz, en donde reivindicó a la “Décima Musa” como uno de los personajes más destacados de la cultura nacional, siendo ésta la primera ocasión en que en un acto académico apoyado por las autoridades universitarias se llevó a cabo la defensa de la obra de la monja jerónima, iniciando con ello una serie de conferencias y publicaciones a favor de las letras novohispanas. Acorde con esta postura, en dicha ocasión inició su lectura apelando a los valores literarios y a lo que consideraba su carácter patrio:

diré que acaso no se lee en México a Sor Juana todo lo que se debe, considerando el mérito extraordinario de sus obras y la circunstancia de ser éstas la más legítima gloria histórica de la literatura mexicana. La cultura nacional requiere el conocimiento de cuanto, en ciencia y en arte, tiene el sello propio de la patria; y es de un valor doble, como las joyas de arte antiguo, todo aquello que suele constituir una tradición literaria, uno de los dones más preciados con que puede adornarse la historia de un pueblo.⁷

Cabe mencionar que si la conferencia de Escofet fue pionera en reivindicar a Sor Juana, también lo fue en el empleo de determinados conceptos como *sello y don* que, de acuerdo con las ideas filosóficas vigentes en la época, tendrían una gran trascendencia entre la intelectualidad mexicana activa en el primer tercio del siglo xx.

Por su parte, Pedro Henríquez Ureña dictó en 1913 una célebre conferencia (publicada en la revista *Nosotros* un año después) dedicada a Juan Ruiz de Alarcón, en donde el autor, en tono polémico “rescataba” la figura del renombrado escritor del Siglo de Oro español a las letras novohispanas:

Aquí vengo, señores, en apariencia —muchos lo habréis oído decir ya,— a sostener una tesis difícil, arriesgada e imprevista, que no faltará quien declare carente de todo fundamento. Vengo a sostener, —nada menos,— que Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, el singular y exquisito dramaturgo, pertenece de pleno derecho a la literatura de México y representa de modo cabal el espíritu del pueblo mexicano.⁸

⁷ José Escofet, “Sor Juana Inés de la Cruz”, en Caso, Reyes, Henríquez Ureña, González Peña, Escofet y Vasconcelos, *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, 93.

⁸ Pedro Henríquez Ureña, “Don Juan Ruiz de Alarcón”, en “Don Juan Ruiz de Alarcón”, *Nosotros*, núm. 9 (marzo de 1914): 58 [para este trabajo se utilizó la siguiente edición facsimilar:

En una época heredera de los nacionalismos decimonónicos, no era de extrañar que al igual que los autores que le precedieron, pensadores del talante del dominicano se abocaran a la defensa, reivindicación y difusión de los esencialismos y determinismos que estaban asociados con el “sello” y los “rasgos”, así como con otros valores igualmente abstractos como el “genio” y el “carácter”; el “alma” o el “espíritu”, valores inherentes a la “originalidad” cultural de los países.

Con relación a este tema, en el último cuarto del siglo XIX se escribieron varias obras que ilustran esta tendencia en el mundo hispánico. Entre los primeros ejemplos se pueden citar la obra de Manuel Bartolomé Cossío, *Aproximación a la pintura española*, escrita en 1884 y el libro de Manuel G. Revilla, *El arte en México* publicada en 1893. En ambos casos se trata de los primeros esfuerzos destinados a compendiar la producción plástica de ambos países. A partir de un esquema histórico, los autores analizaron el desarrollo artístico con base en criterios formales; al hacerlo, identificaron las características generales de las respectivas escuelas y establecieron criterios de análisis que fueron retomados por los autores que les sucedieron.

A pesar de la supuesta objetividad, basada principalmente en la descripción de los cuadros y edificios, en la obra de ambos autores no podían faltar los conceptos románticos tan preciados para los pensadores del siglo XIX, por lo que a lo largo de sus páginas, el genio y el carácter, el alma y el espíritu fueron elementos centrales para poder definir la producción de sus respectivos países y poder caracterizar las “escuelas” nacionales. Así por ejemplo, Cossío inicia su obra con las siguientes palabras:

Pertenece a la pintura española todas aquellas obras que lleven impreso el *sello* nacional, que muestren los *rasgos* distintivos y peculiares del *genio* del país, en la época y las condiciones locales y personales en que se han producido; que tengan en suma *carácter*. Por eso la condición indispensable para dar carta de naturaleza de pintor español, no es la de haber nacido o pintado en España, sino la de mostrar en sus producciones el *carácter* patrio. En ello influye el nacimiento, y sobre todo la atmósfera y el medio en que el artista se forma durante aquel periodo de su vida en que es capaz de imprimir *sello* a sus obras.⁹

Por su parte Revilla consigna en su introducción

Revistas Literarias modernas. Savia Moderna (1906). Nosotros (1912-1914) (México: Fondo de Cultura Económica, 1980)].

⁹ Manuel Bartolomé Cossío, *Aproximación a la pintura española*, Akal Universitaria (Madrid: Akal, 1985), 33.

Digno es de notar que hay naciones que sin embargo de ser grande su adelantamiento en ciencias y en industria, no cultivan con el mismo éxito el arte; prueba inequívoca de que es un *don* precioso tanto más digno de estima cuanto más raramente es otorgado. Y es de ver a este propósito cómo en México desde remota antigüedad se rinde culto a lo bello, apareciendo las manifestaciones de tal culto dotadas de patente de *originalidad*; pues no obstante las analogías que puedan existir entre las construcciones de los indios, por ejemplo, y las de algunos pueblos del Oriente, o entre la pintura cultivada después de hecha la conquista y la propiamente española, ello es que las primeras ofrecen *rasgos* típicamente inconfundibles, y que la pintura, al domiciliarse entre nosotros, adquirió *caracteres* y variantes que en vano se buscarán en autores españoles.¹⁰

Huelga decir que las ideas emitidas por ambos autores son un reflejo muy claro de cómo fue asimilado el pensamiento de Hipólito Taine en ambos lados del Atlántico, pero si este conocimiento por sí mismo es importante, lo es más el hecho de haber sido comprendido y sobre todo aplicado a dos realidades culturales tan diferentes a aquella que les había dado origen; y es en este contexto en que su utilización por parte de los ateneístas les otorga un mayor interés desde mi punto de vista.

En efecto, siendo un personaje de una enorme cultura universal, cuyos intereses cosmopolitas podrían parecer hasta cierto punto contradictorios con su afán de caracterizar “lo propio”, Henríquez Ureña al igual que muchos de sus coetáneos españoles e hispanoamericanos, se interesaron por caracterizar la cultura de sus respectivos países con el objetivo de reafirmar una identidad nacional a partir de la originalidad que implicaba la cultura local. No obstante esta supuesta contradicción ideológica, en el caso del dominicano debe ser vista como una coherencia de pensamiento, gracias a la cual vinculó, a través de la figura de Juan Ruiz de Alarcón, la cultura mexicana con los referentes clásicos en los cuales estaba sustentada.

Artista de *espíritu clásico* (entendida esta designación en el sentido de artista sobrio y reflexivo), Alarcón revela en su orientación misma su *carácter nacional*. Acaso parezca exageración desmedida atribuir tales tendencias clásicas a un país, como México, que nunca ha podido, como ninguno de sus hermanos de América, formarse una cultura propia, disciplinada y superior, única que con absoluto derecho puede llamarse clásica. Pero dentro de las imperfecciones inherentes a la vida colonial, México fue el más clásico solar de la cultura

¹⁰ Manuel G. Revilla, “El arte en México”, en Elisa García Barragán, ed., *Visión y sentido de la plástica mexicana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades, 2006), 79-167.

española en el Nuevo Mundo: fue aquí donde se extendió más y dio mayor caudal de frutos. ¿Qué otro pueblo de América —ni el Perú siquiera— recibió falange de humanistas comparable con la que vino a México a seguidas de la Conquista, —los que desde luego trajeron la imprenta, la Universidad, las letras latinas y castellanas? ¿Qué otro pueblo de América sería capaz de ostentar un esplendor de cultura autóctona, por igual científica y artística, como el de México en el siglo XVIII? Y dentro de esa cultura, el *espíritu mexicano* se orientó siempre hacia las aficiones clásicas. México produjo a dos, y educó a uno, de los mejores poetas modernos en lengua latina, los jesuitas Abad, Alegre, Landívar, lejanos y brillantes discípulos del arte, lleno de sutiles secretos de perfección, de Horacio y de Virgilio. La afición al *espíritu clásico*, sobre todo al de Roma, nunca ha faltado en México: no necesito aducir ejemplos. Menéndez y Pelayo no pudo dejar de observarlo: México es, dice, “País de arraigadas tradiciones clásicas, a las cuales por uno u otro camino vuelve siempre”.¹¹

Además de la importancia que Henríquez Ureña concedió al clasicismo como uno de los rasgos caracterizadores de la obra de Alarcón (y por consiguiente de la cultura mexicana), destaca el acendrado nacionalismo que mostró hacia su patria adoptiva. Su conocimiento de la dramaturgia castellana del barroco, su dominio del idioma y una visión romántica de la sociedad novohispana, fueron los elementos que le permitieron elaborar una propuesta académica que trascendió los afanes reivindicativos del autor. Constatar la formación novohispana de Alarcón fue importante, pero al ubicar su obra en el concierto literario del virreinato, Henríquez Ureña contribuyó a reforzar el papel que tuvo Ruiz de Alarcón entre los grandes maestros del Siglo de Oro español.

Esta preocupación por rescatar la obra de los autores novohispanos continuó desarrollándose por parte de otros ateneístas como Manuel Toussaint, quién publicó en 1916 la obra *Poesías escogidas de Sor Juana* y años más tarde en 1926 en su libro dedicado a Taxco hizo referencia a la vida y obra de Juan Ruiz de Alarcón. En ambas publicaciones es muy probable que el historiador del arte haya seguido la senda marcada inicialmente por Henríquez Ureña, pues un texto tan importante no pudo pasar desapercibido entre sus contemporáneos.

Este fue el caso de Alfonso Reyes, quien preparó la publicación de las obras de teatro de Juan Ruiz de Alarcón entre 1914 y 1918 y fue a partir de ese momento que la figura del dramaturgo estuvo presente en su obra. Aun cuando él recibió con cautela la tesis de Henríquez Ureña sobre la supuesta “mexicanidad” de Alarcón, se refirió a ella en varias ocasiones y cuando fue

¹¹ Henríquez Ureña, “Don Juan Ruiz de Alarcón”, 599 (las cursivas son mías).

necesario la apoyó ante los detractores del dominicano. En este sentido, Alfonso Reyes dedicó breves ensayos a la obra de Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, sin embargo, su mayor aportación en este sentido fue el ensayo *Letras de la Nueva España*, publicado originalmente en 1946, en cuya obra llevó a cabo una revisión histórica de los principales géneros literarios que se practicaron en nuestro país durante los tres siglos de dominación española.¹² *Letras de la Nueva España* fue la culminación de todos los estudios y reflexiones que el autor dedicó a este respecto. Acorde con ello, se trata de la primera visión de conjunto en donde además de sistematizar obras, autores y géneros, Reyes hizo una propuesta de interpretación sobre el desarrollo histórico de la literatura virreinal, explicando sus orígenes europeos y analizando sus características dentro del contexto cultural en que se produjo. También fue el primero en definirla como una literatura trasplantada, pues a excepción de las crónicas de Indias y el teatro de evangelización (dos géneros “americanos” por excelencia), la producción literaria novohispana se mantuvo fiel a los modelos canónicos procedentes del Viejo Mundo.

Cabe mencionar que si la obra de Alfonso Reyes tuvo una gran importancia en el estudio y difusión de la literatura virreinal, no fue un caso aislado, pues casi simultáneamente a la publicación de su libro, Julio Jiménez Rueda y Alfonso Méndez Plancarte, dos destacadas figuras de la cultura de la época también escribieron diversas obras de tema “colonialista” (adjetivo que también comenzó a emplearse en esos años). No está de más resaltar que todas estas obras dirigieron la mirada del público hacia un periodo histórico que por ser poco conocido, en muchos casos no había sido suficientemente valorado y con ello contribuyeron también a la conformación de la identidad nacional.

El activo papel que tuvieron los ateneístas, en el estudio y difusión de los clásicos, fue un elemento central en la conformación de un sustrato intelectual que propició un interés por las distintas manifestaciones culturales producidas en México a lo largo de su historia. Desde luego, el reconocimiento hacia la época prehispánica fue muy importante, pero contrariamente a lo que suele afirmarse, el pasado virreinal también formó parte activa en el complejo proceso de construcción de un imaginario nacionalista, en donde el *espíritu*, el *genio*, el *carácter* y los *rasgos* que definían los valores de la cultura mexicana tendrían sus raíces en la historia novohispana.

Acorde con este interés empezó a surgir una conciencia sobre la importancia que tuvo el arte del virreinato, y de manera particular la archi-

¹² Alfonso Reyes, “Letras de la Nueva España”, en *Obras completas*, t. XII, Letras Mexicanas (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), 279-395.

tectura, como parte esencial de la cultura de nuestro país. En este sentido se llevaron a cabo diversas acciones para promover su estudio, entre las que se encuentran diversas publicaciones, la restauración de iglesias y conjuntos conventuales, la construcción de edificios en estilo “neocolonial”, el descubrimiento y rescate de la pintura mural del siglo XVI y la creación e institucionalización de los primeros cursos de historia del arte virreinal en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional. Dentro de este contexto, fueron los arquitectos quienes escribieron los primeros libros y es significativo que en estos trabajos se haya considerado que a las construcciones de ese periodo de la historia de México se les podía otorgar el carácter de *nacional*. A este respecto, Fausto Ramírez señala lo siguiente:

La sola preocupación de interrogarse acerca de la existencia o no de una arquitectura especial y propia, y las distintas opiniones emitidas al respecto, revelan que ya se tenía conciencia de un problema cuya persistencia, en la segunda década del siglo, suele atribuirse a los efectos de la Revolución y que, como lo estamos viendo, es muy anterior. En los noventa se plantea la cuestión del uso de la morfología prehispánica como posible solución al problema; en realidad, un callejón sin salida. Posteriormente será la arquitectura colonial la que se proponga como modelo, y tal vez ésta sí sea una modificación atribuible a los cambios que sobrevinieron al concluir la gestión de Díaz, puesto que está claramente ligada a las reflexiones y actividades de la generación del Ateneo, y en particular a las de Jesús Tito Acevedo y Federico Mariscal.¹³

Ahora bien, en el libro de Manuel G. Revilla, *El arte en México durante la época antigua y durante el gobierno virreinal* (1893), es en donde por vez primera se hizo un análisis general del arte virreinal, no obstante, fue el arquitecto ateneísta Jesús T. Acevedo quien abordó exclusivamente el tema de la arquitectura novohispana; en este sentido, no sólo tuvo el mérito de haber sido pionero en los estudios de la arquitectura novohispana, sino también el acierto de difundirlo, ya que presentó sus investigaciones en el primer acto académico organizado por la Sociedad de Conferencias en 1907. En su disertación, titulada “El porvenir de nuestra arquitectura” (publicada posteriormente por Federico E. Mariscal bajo el título de *Disertaciones de un arquitecto*), Acevedo hizo una revisión de la historia de la arquitectura en el mundo occidental, pero no como una mera relación de estilos o monumentos; se trata de un verdadero ejercicio de reflexión intelectual

¹³ Fausto Ramírez, “Vertientes nacionalistas en el Modernismo”, en *IX Coloquio de Historia del Arte. El nacionalismo y el arte mexicano*, Estudios de Arte y Estética 25 (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986), 140.

en donde el autor enunció sus ideas de una manera crítica y concluyó con unas breves consideraciones sobre la Nueva España.

La razón fue clara, enfatizar el carácter colectivo que siempre ha definido a esta rama de las bellas artes, muy por encima de los autores y de los comitentes y que correspondía cabalmente con el mismo sentido que los propios ateneístas querían dar a todas las manifestaciones de la cultura. Por otro lado, es significativo que en su exordio el autor haya recurrido a las letras griegas y su epílogo lo dedique precisamente a la arquitectura novohispana, lo que nuevamente confirma la constante afinidad que tuvo este grupo de intelectuales y artistas con relación a la vigencia de los valores clásicos. Lo anterior se puede apreciar en un escrito de Acevedo, titulado “La arquitectura colonial en México”, en donde hace evidente la existencia de una vinculación entre el mundo clásico y el virreinato, pues a semejanza de la literatura neolatina que se desarrolló en la Universidad y en los colegios de la Nueva España cuya inspiración procedía de los antiguos autores, la arquitectura también tuvo referentes de esta índole.

Desde luego esto es interesante, pero quizá lo es más el hecho de poder confirmar la creencia que tenía Jesús T. Acevedo en la relación entre Grecia y México, resaltando con ello la existencia de una tradición cultural común, así como, el poder constatar que al haber estructurado su discurso de esa manera el arquitecto se hizo partícipe de los mismos valores que los pensadores de la segunda mitad del siglo XVIII y del primer tercio del XIX, quienes, parafraseando a Rosario Asunto, veían en la Antigüedad una posibilidad de futuro. Estas ideas fueron posibles por su excelente formación intelectual y su conocimiento del francés, lo que le permitió vincularse con la teoría arquitectónica francesa más influyente de principios del siglo XX, representada en este caso por Louis Cloquet y Julien Guadet lo cual también le permitió trabajar en el taller del arquitecto Émile Bénard, quien llegó a México durante el régimen porfiriano para construir el Palacio Legislativo.¹⁴

¹⁴ Sobre la influencia que tuvo el maestro francés en Jesús T. Acevedo y en la arquitectura de México, Federico E. Mariscal opinó lo siguiente: “Las lecciones de Bénard a todos aprovecharon, pero nadie las difundió desde luego como Acevedo. Todos los amigos de Acevedo adquirimos ese bien; fue nuestro Bénard. De ese modo Acevedo hizo fructífera la labor, en apariencia perdida e ilusoria, de ese magno proyecto de un edificio desproporcionado quizá para México [se refiere al Palacio Legislativo]. Bien valen los desproporcionado quizás para México [se refiere al Palacio Legislativo]. Bien valen los millones gastados por la Nación en ese proyecto, las enseñanzas que el taller de Bénard dió a todos los que amamos la Arquitectura en México, y Acevedo fue si no el único, sí el más constante y quizás el más serio propagandista de las doctrinas y prácticas desarrolladas por Bénard”, en Federico E. Mariscal, “Prólogo”, en Jesús T. Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto* (México: Ediciones México Moderno, 1920), 13-14. Sobre la obra del arquitecto francés en México, véase Javier Pérez Siller y Martha Bénard Calva, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio Legislativo hoy Monumento a la Revolución* (México: Artes de México, Seguros Argos, 2009).

Es importante señalar que dichos arquitectos se habían formado en París, en una época en la cual se llevaban a cabo acaloradas discusiones sobre la revaloración y el rescate de ciertos estilos artísticos como el Gótico por parte de Ruskin y Viollet-Le-Duc y del Renacimiento por Taine. Dentro de esta misma tendencia, algunos maestros optaron como fue el caso del arquitecto Charles Garnier, en cuyo estudio trabajaron como ayudantes Guadet y Bénard por la utilización del vocabulario formal de otras épocas como el barroco. Así, no es casual que Jesús T. Acevedo, imbuido por las ideas historicistas que todavía estaban vigentes en la arquitectura de la época —y que seguramente conoció durante su estancia en el estudio de Bénard—, se hubiera abocado al rescate y difusión del arte virreinal.

Además del interés en difundir el conocimiento de arte novohispano, Acevedo tuvo otro objetivo muy novedoso para ese momento: la crítica acendrada a la indolencia que había provocado la destrucción de edificios históricos y la creencia en la existencia de un legado histórico y artístico que debía conservarse, por lo que enfáticamente apunta:

Después de un siglo de incompreensión y de piqueta, el territorio de la República guarda todavía innumerables fábricas nacidas durante el Virreinato [...]. A nadie es dado tocar, ni por motivos de mejora material, ese *legado* que pertenece por igual a los grandes y a los pequeños, que es del arzobispo y del banquero lo mismo que del mendigo que arrimado a sus viejas piedras, bebe el azul del cielo [...] Los hombres [...] las instituciones y hasta las leyes que nos parecen intocables, se desvanecen. Pero los *monumentos* que han sido edificados por manos sabias y honradas resisten a todos los cambios del destino y a todas las inclemencias de la naturaleza. Al único a quien no pueden resistir es al hombre que no los comprende.¹⁵

Como en su momento señaló Mariscal, las palabras de Acevedo fueron el inicio de una cruzada a favor de la arquitectura virreinal, pues además de llamar la atención sobre este tema, empleó en sus discursos la noción de *legado* aplicado a un edificio construido en épocas pasadas. Incluso introdujo el concepto de *monumento* que justamente en esos años ocupaba un lugar importante en las discusiones intelectuales de la Europa. En una época en la cual la búsqueda de los valores nacionales y la reafirmación de la identidad era una preocupación constante, no resulta fortuito que personajes como Acevedo se abocaran a promover el valor artístico de los edificios virreinales y los identificaran como parte de la herencia histórica de México. Con estas acciones, el autor inició un proceso de concientización de la sociedad mexicana y al caracterizar a estas construcciones como

¹⁵ Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, 143-145.

monumentos sentó las bases para su futura conservación, de manera análoga a lo que en la Viena de principios de siglo xx había hecho Alöis Riegl.

Pero en la obra de este arquitecto no sólo está presente la denuncia y la exhortación, pues también se ocupó de escribir una descripción de los edificios novohispanos más representativos y que usualmente llamaban la atención de propios y extraños como fue el caso del Sagrario.

Nuestro admirable Sagrario Metropolitano, obra maestra de arquitectura, tanto por su sabia distribución, cuanto por la deliciosa ornamentación de sus fachadas subyuga profundamente. Nacido en un flanco de Catedral se le une de modo tan perfecto, que viniendo de ella, muy pocos extranjeros se dan cuenta del cambio de santuario.¹⁶

Cabe mencionar que entre los monumentos virreinales que merecieron mayores elogios por parte de los intelectuales de la época estaba este templo, pero Acevedo le dedicó una descripción muy pormenorizada, en donde alude a los elementos formales de una manera lírica, además de que tomó como ejemplo este edificio para sintetizar lo que puede llamarse su “credo” sobre la arquitectura del virreinato: “Tenemos derecho de proclamar *nacional* este arte hecho de razón oculta y de riqueza fastuosa”.¹⁷ Una idea que fue retomada posteriormente por otros autores.

Entre las publicaciones representativas de esta época se encuentran algunas de las obras más importantes que se han escrito sobre esta temática: *La Patria y la arquitectura nacional* de Federico E. Mariscal en 1915; *El arte de la Nueva España* de Francisco Diez Barroso en 1921; la serie *Iglesias de México* del Dr. Atl cuyo primer tomo se publicó en 1924 y la *Historia del arte en México* de José Juan Tablada en 1927. Si exceptuamos el libro de Diez Barroso, en todos ellos sus autores resaltan la originalidad del arte de la Nueva España, refiriéndose a él como *arte nacional*.¹⁸ Esta idea, que ya había sido esbozada por el arquitecto Acevedo desde 1907 la retomó y desarrolló Mariscal y Tablada, los dos personajes vinculados al Ateneo de la Juventud que se abocaron con mayor tesón al estudio del arte y que años más tarde sólo serían superados por Manuel Toussaint.

¹⁶ Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, 147.

¹⁷ Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, 149.

¹⁸ Para una revisión historiográfica sobre los autores del siglo xx que abordaron este tema véase Justino Fernández, “El Retablo de los Reyes”, en *Estética del arte mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972), 167-375, especialmente 237 y 340; y Juana Gutiérrez Haces, “Algunas consideraciones sobre el término *estilo* en la historiografía del arte virreinal mexicano”, en Rita Eder, coord., *El arte mexicano: autores, temas, problemas* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Lotería Nacional/Fondo de Cultura Económica, 2001), 90-193.

En el caso de Mariscal, su obra es una verdadera declaración de principios, en la cual el autor pretende difundir el conocimiento de la arquitectura novohispana a fin de evitar su destrucción. Para ello, estudió los monumentos que a su juicio reunían sus *rasgos* más representativos, para diferenciarla de la realizada en otros países. Al hacerlo tuvo los elementos suficientes para caracterizarla, pero no desde el punto de vista formal, sino por la función que originalmente habían tenido y por la utilidad que podría dársele en ese momento.¹⁹ En una época tan convulsionada políticamente, esta actitud refleja sus ideas estéticas y su postura ideológica. Desde luego no es una cuestión de pertenencia a una fracción específica de los grupos beligerantes que buscaban el poder, pero sí se trataba de luchar desde una trinchera a favor de la conservación del patrimonio de México y contribuir a la creación de un imaginario cultural propio. Con estas acciones, Mariscal, al igual que ya lo había propuesto en 1915 el antropólogo Alfonso Caso, estaría “forjando patria”, es decir, estaría contribuyendo a la “construcción” de una identidad nacional. Acorde con esta postura, Mariscal señala:

El amor a la patria es una de las más poderosas fuentes de solidaridad, de las fundamentales condiciones para la vida del hombre como miembro de una nación: deben, por tanto, amarse los edificios del suelo en que nacimos, parte constitutiva de nuestra patria [...] Mas para que estos edificios realmente sean nuestros, han de ser la fiel expresión de nuestra vida, de nuestras costumbres y estar de acuerdo con nuestro paisaje, es decir, con nuestro suelo y nuestro clima; sólo así merecen ese amor, y, al mismo tiempo, pueden llamarse *obras de arte arquitectónico nacional*.²⁰

La utilización de conceptos geográficos como *suelo*, *clima* y *medio*, además de ciertas construcciones culturales como la noción misma de *paisaje*, adquirieron una gran difusión entre los pensadores de la segunda mitad del siglo XIX y todavía continuaban vigentes a principios del XX. El empleo de un vocabulario científico para poder explicar el desarrollo de ciertos aspectos de las sociedades se convirtió en una herramienta fundamental para legitimar sus ideas en torno a los determinismos geográficos y a los esencialismos culturales de los pueblos, por lo que no es extraño que Mariscal los ocupe en su apología nacionalista. Por otra parte, la incorporación de tales conceptos a los ya existentes de *alma*, *espíritu*, *carácter*, *rasgo*, *sello* o *don*, contribuyó a enriquecer un lenguaje muy característico que refleja también la complejidad ideológica del sistema de creencias de la

¹⁹ Gutiérrez Haces, “Algunas consideraciones sobre el término”, 124.

²⁰ Federico E. Mariscal, *La patria y la arquitectura nacional* (México: Imprenta Stephan y Torres, 1915), 9, en Gutiérrez Haces, “Algunas consideraciones sobre el término”, 125.

época. En esta misma línea de pensamiento es que Mariscal insiste en la originalidad de la arquitectura novohispana y en la pertinencia en considerar a los edificios virreinales como monumentos nacionales. Al adoptar esta postura retoma la senda trazada por Jesús T. Acevedo, pero también contribuye a reforzar la “mexicanidad” de las construcciones novohispanas al vincularlas con las europeas:

La arquitectura que surgió en México, con motivo de la conquista española, ciertamente que es más española que aborigen [...]; pero no por eso debemos afirmar que *los monumentos de nuestro suelo* son únicamente el trasplante de las formas españolas, y que, por eso, carecen del *sello* peculiar de nuestro medio, sobre todo, del *estilo* que seguramente imprimió el obrero aborigen [...]. No debemos, por tanto, temer el decir *arquitectura mexicana*, como temen decirlo ahora varios escritores, cuando se refieren a los edificios de la época virreinal en México, pues *merecen los monumentos de esa época, tanto como nosotros mismos, el nombre de mexicanos*, [...].²¹

Para Mariscal quedaba claro que la *identidad nacional* propia de la arquitectura novohispana se derivaba del proceso de adaptación al *suelo* mexicano y a la transformación que había sufrido debido a la mano de obra indígena que tenía su propio *estilo*, es decir, por la influencia de un elemento local. De acuerdo con ello, ambos factores le conferían una originalidad y su carácter local no necesariamente implicaba una ruptura con la tradición occidental.

Un lugar singular dentro de este proceso de valoración lo tiene el Dr. Atl y su obra *Iglesias de México*, un proyecto sin precedentes en donde su autor desarrolló los temas que consideró más relevantes sobre la arquitectura virreinal y al mismo tiempo “rescató” una serie de imágenes inéditas realizadas por Guillermo Kahlo entre 1904 y 1908 que serían integradas en una obra conmemorativa del Centenario de la Independencia. Una pequeña nota que se repite en los seis ejemplares de la obra aclara el origen de las imágenes y la razón de haber sido incluidas en la publicación:

Las iglesias de México constituyen el mejor exponente de la cultura del periodo colonial y forman, hoy día, parte muy importante del *patrimonio nacional*. En el Archivo de la Dirección General de Bienes Nacionales se conservó por mucho tiempo, casi olvidada, y sólo al alcance de un pequeño número de privilegiados, la admirable labor fotográfica que realizara un

²¹ Federico E. Mariscal, “Introducción”, en *Iglesias de México*, textos y dibujos del Dr. Atl, fotografías de Guillermo Kahlo, t. II (México: Secretaría de Hacienda, 1924-1927), VIII (las cursivas son mías).

artista comisionado por el gobierno de la República, hace 25 años, *reveladora de la riqueza de nuestros viejos templos*. La Secretaría de Hacienda ha creído conveniente, aprovechando los documentos gráficos que guarda la Dirección General de Bienes Nacionales, publicar una serie de monografías noblemente editadas y al alcance de todos aquellos que se interesen por las Artes y por la gloria de los tiempos que fueron. México, junio 1924.²²

Pero más allá de la importancia que revisten las fotografías de Kahlo como uno de los proyectos culturales más relevantes del México de principios de siglo; uno de los aspectos más notables de esta obra es que través de sus páginas el Dr. Atl estructuró un discurso nacionalista a partir de la arquitectura. En este sentido debemos resaltar que para el artista, el arte novohispano por excelencia es el arte barroco y más concretamente lo que denominó *ultrabarroco* para poder caracterizar como mexicana a la arquitectura virreinal, misma que denomina “hispano-colonial”.

Cabe mencionar que si bien esta obra la concibió y escribió principalmente el pintor, Manuel Toussaint escribió dos volúmenes: el referente a la Catedral de México y uno de carácter panorámico que compendia la práctica arquitectónica en México.

La importancia que tuvo el primer libro fue fundamental, pues se trata de la primera monografía dedicada al templo catedralicio. En su colaboración al sexto volumen de la serie, cuyo título es “La arquitectura religiosa en la Nueva España durante el siglo xvi”, Toussaint retoma fielmente las discusiones identitarias propias de la época afirmando que:

La arquitectura religiosa de la Nueva España es la manifestación artística más poderosa que ha existido en México después del arte precortesiano. Esa arquitectura comienza improvisadamente, sigue con una adaptación de viejos modelos europeos a las necesidades del nuevo país, se desarrolla después con *carácter* propio, a causa del predominio de los *tipos* ya formados como *nacionales* que coincide con la conformidad de las ideas religiosas del pueblo mexicano a las prácticas católicas, se extiende exuberante con el florecimiento de la Colonia, y sufre la reacción académica, como la de Europa, para morir al fin, poco tiempo después que la dominación española”.²³

Nuevamente se aprecia que los esencialismos decimonónicos que pretendían explicar y definir la cultura de los pueblos a partir de determinados caracteres que les eran inherentes y que estaban condicionados

²² Dr. Atl, *Iglesias de México*, tt. I, II, III, IV, V y VI, 4 (las cursivas son mías).

²³ Manuel Toussaint, “La arquitectura religiosa en la Nueva España durante el siglo xvi”, en *Iglesias de México, 1525-1925*, vol. VI, p. 9 (las cursivas son mías).

por el medio en que se desarrollaban, y que se encontraban presentes en la obra de don Manuel, fueron fundamentales para abordar el estudio del arte virreinal, particularmente la pintura.

En esta misma línea, José Juan Tablada, otros de los intelectuales más destacados vinculados con el Ateneo, estudió la arquitectura virreinal dentro de su *Historia del arte en México* publicada en 1927. Pese a tratarse de un libro muy general, resulta notorio el hecho de que su autor dedicara un número semejante de páginas tanto al mundo prehispánico como a la “época colonial”, término que empieza a desplazar el de “virreinal” que se había utilizado anteriormente. En el caso de la arquitectura, Tablada al igual que el Dr. Atl propuso una nomenclatura para clasificar los edificios por sus características formales y su funcionalidad. Si bien este aspecto es interesante, resalta su deseo de explicar su originalidad a partir de criterios empleados anteriormente por Acevedo y Mariscal, pero en el caso de Tablada es más específica su aplicación y su deuda teórica más evidente. Así por ejemplo en la sección dedicada a la arquitectura señala:

Desde que Hernán Cortés hizo los primeros esfuerzos de urbanización en México [...] principia la historia de *nuestra arquitectura colonial* [...]. Dentro de ese gran periodo está comprendida una considerable variedad de estilos, principalmente caracterizados por formas europeas, pero que, no obstante, como resultado de la influencia del *medio*, de los materiales empleados y de la mano de obra indígena, *tomaron caracteres inconfundibles y netamente mexicanos*.²⁴

Llaman la atención los factores que diferenciaron la arquitectura novohispana de la europea: el elemento indígena y el entorno local. En el primero se trata de un intento por incorporar el pasado prehispánico a la historia nacional, no con un sentido arqueológico, sino como parte de una línea evolutiva en donde todas las manifestaciones artísticas contribuyeron a la conformación del arte nacional. Con relación al segundo, el autor retoma las ideas deterministas que adjudicaban al *medio* el genio del país y le conferían sus características. En todo caso, son ideas inspiradas en Taine que tanta influencia ejerció en los intelectuales mexicanos. Aun cuando en las obras de estos autores son frecuentes los conceptos de barroco y churrigueresco, a excepción del Dr. Atl y en menor medida en Tablada, su objetivo no era caracterizar la arquitectura novohispana a partir de sus características, sino legitimarla como una producción cultural propia, y en consecuencia definirla como *nacional*.

²⁴ José Juan Tablada, *Historia del arte en México* (México: Compañía Nacional Editora “Aguilas”, 1927), 153.

En esta misma línea, en sus memorias José Vasconcelos, al referirse al arte virreinal que había inspirado el repertorio formal empleado en los edificios neocoloniales que había promovido en la década de 1920 (Pabellón de México en la exposición internacional de Sao Paulo, la ampliación del Antiguo Colegio de San Ildefonso y el Centro Educativo “Benito Juárez”) afirmaba: “la arquitectura de la Colonia; un estilo macizo y noble en las proporciones y en la estructura, refinado y sutil en la ornamentación, donde parece expresarse lo que quiere ser nuestra propia *alma* nueva”.²⁵

Respecto a la utilización del concepto *alma*, en Europa desde el último cuarto del siglo XIX se llevaron a cabo distintas iniciativas destinados a sustentar ideológicamente los procesos de construcción y reafirmación de las identidades nacionales entre los que destaca la conferencia dictada por Ernest Renan en la Sorbona en 1882.

La nación es un alma, un principio espiritual. Dos cosas que no forman sino una, a decir verdad, constituyen esta alma, este principio espiritual. Una está en el pasado, la otra en el presente. Una es la posesión en común de un legado de recuerdos, la otra es un consentimiento actual, es deseo de vivir juntos, la voluntad de continuar haciendo valer la herencia que se ha recibido indivisa. El hombre señores no se improvisa, la nación como el individuo, es el resultado de un largo pasado de esfuerzos, de sacrificios y de desvelos. El culto a los antepasados es, entre todos, el más legítimo; los antepasados nos han hecho lo que somos. Un pasado heroico, grandes hombres, la gloria (se entiende la verdadera), he ahí el capital social sobre el cual se asienta una *idea nacional*.²⁶

Las ideas expresadas en esta conferencia tuvieron una enorme trascendencia. En el ámbito de la pintura, simbolistas como Saturnino Herrán las hicieron suyas, y en las letras, la utilización de los conceptos de *alma* y *espíritu* asociado al de nación fue recurrente en las obras de Henríquez Ureña, Vasconcelos y Toussaint, quienes debido a su pertenencia al Ateneo de la Juventud estaban familiarizados con la estética simbolista, cuyo principal portavoz en México había sido precisamente su revista *Savia Moderna*.²⁷

²⁵ José Vasconcelos, “El monismo estético”, en *Obras Completas*, t. IV (México: Libreros Mexicanos Unidos, 1991), en Ernesto Alva Martínez, “La búsqueda de una identidad”, en Fernando González Gortázar, coord., *La arquitectura mexicana del siglo XX*, Lecturas Mexicanas (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004), 67.

²⁶ Ernest Renan, *Qué es una nación*, [s.n.p.].

²⁷ Con relación a Manuel Toussaint es significativo que su primera monografía relacionada con las artes plásticas haya estado dedicada a Saturnino Herrán (uno de los principales pintores mexicanos vinculados con este movimiento, quien en 1915 realizó un retrato del arquitecto Federico E. Mariscal y otro de Toussaint en 1917). Publicada en 1920, en este estudio el historiador

El proceso de revaloración del arte virreinal durante el primer tercio del siglo xx constituye uno de los capítulos más interesantes de la historia de la cultura en México. Se trató de un esfuerzo colectivo en el que destacados intelectuales contribuyeron desde sus respectivas trincheras con el objetivo de resaltar la importancia que tuvo el arte de la Nueva España y de manera particular la arquitectura, como parte esencial de la cultura de nuestro país. Dentro de este contexto destaca Manuel Toussaint, quien a diferencia de sus compañeros ateneístas hizo del arte y la cultura virreinal el motivo central de sus investigaciones.

En este sentido es necesario analizar la obra de Toussaint como uno de los esfuerzos más importantes en el rescate del arte novohispano. A este respecto, la experiencia profesional del maestro, aunada a un sustrato intelectual rico, necesariamente encontró eco en diversos libros y artículos que escribió a lo largo de su vida. No obstante, para los fines de este trabajo me interesa resaltar principalmente sus *Paseos coloniales*, uno de los primeros libros publicados por el Instituto de Investigaciones Estéticas en 1939. De acuerdo con las palabras del autor consignadas en su prólogo, este libro tenía como objetivo servir de *Cicerone* de los monumentos novohispanos.²⁸ Es una obra que reúne diversos escritos breves a manera de relatos de viaje en donde se mezclan descripciones formales de los edificios y de las obras resguardadas en sus interiores. Acorde con los intereses de la época, el “personaje” central de los *Paseos*... es la arquitectura, aun cuando el autor no deja de hacer referencias a retablos y pinturas o a púlpitos y pilas bautismales.

De esta manera, las descripciones realizadas por el autor a lo largo de las páginas de su libro, son una muestra del carácter de una generación de hombres que supieron vincular su vocación académica con una

destaca la habilidad del pintor para representar “el mexicanismo en el arte” y “su afición a lo colonial”. En esta misma línea, otros ateneístas que participaron en la reivindicación y valoración de la cultura virreinal como los escritores Alfonso Reyes y José Juan Tablada y el arquitecto Jesús T. Acevedo, también hicieron suyo el ideario simbolista, véase Fausto Ramírez, “El simbolismo en México”, en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920* (México: Museo Nacional de Arte, 2004), 34.

²⁸ Manuel Toussaint, *Paseos coloniales* (México: Porrúa, 1983), VII. Aun cuando el autor no lo dice, es seguro que se refiere al *Cicerone* de Jacob Burkhart, publicado en 1855 y que fue escrito como una guía erudita para los viajeros que deseaban conocer las grandes obras maestras del arte italiano. Debido a su gran difusión, fue un libro que ejerció una enorme influencia entre los hombres cultos de la Europa decimonónica como fue el caso de Nietzsche quien afirmaba “Hay que levantarse y acostarse leyendo el *Cicerone* de Burkhart. Pocos libros hay que aviven tanto la imaginación y que mejor preparen para penetrar las concepciones artísticas”, citado en Alfonso Reyes, “Prologo a Burkhart”, en *Obras completas*, vol., XII, 111. No deja de ser notorio el hecho de que las ideas de Nietzsche estuvieron también presentes en las discusiones y en las obras de los ateneístas, incluyendo al propio Toussaint.

actitud de servicio por su país, en una época en la cual eran menester todas las voluntades para reconstruir ese complejo edificio que era la nación mexicana. Es así que a semejanza de los *maestros misioneros* o *misioneros culturales* que respondieron al llamado de José Vasconcelos y recorrieron todas las regiones del país para alfabetizar y difundir otros aspectos de la cultura entre los sectores rurales de la población, Manuel Toussaint y otros personajes vinculados con el estudio de la arquitectura, como Federico E. Mariscal, Antonio Cortés y Luis Mac Gregor, emprendieron una verdadera cruzada para conocer, difundir y promover la conservación de los grandes conjuntos conventuales del interior del país, sin importarles las grandes distancias que debían recorrer y las enormes incomodidades que ello implicaba.²⁹

Como ellos mismos señalan en sus textos, los esfuerzos realizados eran recompensados con creces, tanto por el placer que tenían al observar y estudiar los edificios, como por la satisfacción de contribuir a su rescate a través de la publicación de breves noticias en diarios y revistas o por medio de informes técnicos destinados a las autoridades. Para estos autores, los objetivos eran muy claros y de gran alcance, pues dada la riqueza del patrimonio del periodo virreinal y el lamentable estado de conservación de muchos edificios, particularmente los del siglo *xvi*, era imprescindible que se promoviera el conocimiento de toda la arquitectura novohispana, como en su momento señaló Toussaint:

En los pueblos remotos, escondidos entre el abandono y la incuria, yacen monumentos prósperos de nuestra arquitectura religiosa. No basta con estudiar y catalogar detenidamente los edificios barrocos —ya de sobra conocidos— para apreciar toda la arquitectura del virreinato. Las obras del siglo

²⁹ Una pormenorizada descripción de la alarmante situación que atravesaban los conventos del siglo *xvi* hacia 1933, la tenemos en las siguientes palabras: “Para esa época ya existía la Dirección de Monumentos Coloniales que presenciaba consternadamente todo lo que se hacía con esas fábricas. Moviada por un ideal quijotesco, con exiguas dotaciones de dinero, iba rescatando algunos de estos edificios: ya entonces, cuidaba, de los conventos de Acolman, de Churubusco, de Huexotzingo. Por esas épocas el de Santo Domingo en Oaxaca y el de Ixmiquilpan estaban convertidos en cuarteles; el de Oaxtepec era internado indígena en el que el director hacía obras absurdas; Tlatelolco era y sigue siendo prisión militar y, en su iglesia, se almacenaba carbón; el claustro de San Diego en Cuautla es estación de Ferrocarril, y así sucesivamente... ¡Hay aún tanto que hacer...! No se ignoraba la importancia del conjunto de San Nicolás de Actopan. Ya se conocían las pinturas de la caja de la escalera; se habían explorado tímidamente los paramentos de algunas paredes; interesaba la decoración de la portería; eran ya famosas la torre africana de su templo y la imponente bóveda de su capilla abierta. Pero el abandono y el destrozo del inmueble continuaban”, en Luis Mac Gregor, *Actopan*, Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia, IV (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, 1955), VIII.

xvi, no por más europeas son menos importantes. Busquemos esas obras; vayamos a escudriñar esos pueblos que aún se conservan.³⁰

La exhortación de este autor para estudiar y conservar todas las obras artísticas del periodo era por demás pertinente, considerando que en esos años la tendencia por valorar el arte novohispano estaba orientada principalmente hacia el barroco. A este respecto fueron varios los factores que propiciaron esta situación, como la publicación de la serie *Las iglesias de México*, en donde, como ya se mencionó líneas arriba, se hacía hincapié en la originalidad que este estilo artístico tuvo en México, y por consiguiente comenzó a considerársele como un estilo “nacional”, en detrimento de la arquitectura manierista que fue considerada como una imitación de la europea.

Pero también hubo circunstancias ajenas al país que propiciaron el desarrollo de esta tendencia por revalorar “lo barroco” como sinónimo de “lo mexicano”. Me refiero concretamente a los llamados *Entretiens* o *Décades de Pontigny* celebrados en la antigua abadía cisterciense de esta localidad francesa en 1931, en donde el escritor español Eugenio d’Ors disertó en torno a *lo barroco*. En esta célebre reunión académica a la que asistieron connotados intelectuales europeos debieron considerarse las ideas de Heinrich Wölfflin sobre las dos tendencias del arte moderno que él llamaba “lo clásico” y “lo barroco”, así como las de otros importantes autores

³⁰ Toussaint, *Paseos coloniales*, 8. Aun cuando no es posible afirmarlo, quizá las palabras de Toussaint pudieron haber influido en las autoridades gubernamentales, quienes decidieron llevar a la prensa en 1940 la información recopilada entre 1928 y 1930 por parte de las Comisiones de Inventarios creadas por la Secretaría de Hacienda, con el objetivo de inventariar los bienes inmuebles de carácter histórico que se encontraban en diversos estados de la República. De esta manera, se publicó el *Catálogo de Construcciones Religiosas del Estado de Hidalgo*, que de acuerdo con un magno proyecto sería el primero de varios volúmenes dedicados a conservar y difundir el patrimonio arquitectónico de la época virreinal. Por otra parte, y debido a razones muy distintas, los artistas de la época, especialmente los pintores, también participaron en el proceso de revaloración del arte novohispano del siglo xvi. Este fue el caso de Roberto Montenegro, quien restauró las pinturas del cubo de la escalera de Actopan. También es significativa la forma en la cual ellos se “apropiaron” del arte novohispano: “En búsqueda de antecedentes de los murales, viajábamos en grupo a Acolman, Tepozotlán y a otros santuarios coloniales. Cuando teníamos dinero y disposición, rentábamos un autobús para nuestras fiestas culturales, y éramos tan ruidosos que, quienes nos observaban, pensaban en generales revolucionarios durante una parranda, más que en artistas excavando sus raíces estéticas. [...] Mientras el arte azteca nos falló en nuestro programa de propaganda plástica, el arte colonial brilló como un modelo supremo. La forma indígena, autocontenida y autosuficiente, no nos podía ayudar a pintar murales que hablaran al pueblo. Al contrario, el arte colonial era sinónimo de la elocución plástica. Resolvía los problemas de predicar desde paredes y techos que eran también nuestros problemas.” Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920-1940* (México: Domés, 1985), 43.

que habían abordado esta temática como Friedrich Nietzsche y Werner Weisbach. Pero también se convirtió en el crisol en el cual se fraguó una nueva actitud, que fue más allá de la valoración del barroco como estilo artístico o como época histórica y se le otorgó un carácter atemporal y por consiguiente eterno. Pese a que también hubo críticas a la propuesta del autor español, gracias a la publicación de sus disertaciones en 1935 por parte de la prestigiosa editorial francesa Gallimard de París, sus ideas fueron ampliamente difundidas en Europa y ejercieron una notable influencia entre sus contemporáneos en todo el mundo occidental.³¹

Si se toma en cuenta que Eugenio d'Ors compartió intereses académicos y tuvo amistad con José Ortega y Gasset, José Moreno Villa, Enrique Diez Canedo y Alfonso Reyes, se puede establecer el vínculo entre las ideas estéticas d'Ors y las desarrolladas en México por Toussaint a lo largo de sus libros. Con respecto a este tema, debe recordarse la relación existente que tuvo el historiador mexicano con Reyes y también la llegada a México de José Moreno Villa en 1937 a raíz de la derrota de la República en la Guerra Civil Española. Este hecho sin duda fue significativo para los intelectuales mexicanos, no sólo porque se trataba de un personaje fuertemente vinculado con el arte y la historia (fue poeta, pintor, archivista y crítico de arte), sino porque en 1924 tradujo al español la obra *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* de Heinrich Wölfflin. A este respecto, sólo resta aclarar que el pensamiento del historiador del arte suizo no sólo pudo haber llegado a México por Reyes, por Moreno Villa y por Diez Canedo (quien también se exilió desde 1939); también debe considerarse la estancia realizada por Diego Angulo en México en 1933 (quien estudió en Alemania y conoció los planteamientos teóricos de los historiadores del arte del mundo germánico) y de Manuel Toussaint en Europa en 1921.³²

Es así que a lo largo de este trabajo he señalado algunas de las líneas de pensamiento que fueron afines a las figuras más destacadas del Ateneo de la Juventud y que propiciaron un complejo proceso de revaloración del arte virreinal en México durante el primer cuarto del siglo xx. De igual forma, considero importante el haber identificado los referentes teóricos europeos que los pensadores mexicanos utilizaron en la conformación de un vasto programa cultural en donde el pasado virreinal se convirtió en un elemento central en la conformación de un imaginario cultural en donde “lo barroco” fue visto como “lo mexicano” con todas las implicaciones que ello pudiera tener.

³¹ Véase Alfonso E. Pérez Sánchez, “Prólogo”, en Eugenio d'Ors, *Lo barroco* (Madrid: Tecnos/Alianza, 2002), 9-15.

³² Para un mayor conocimiento sobre el perfil intelectual del historiador, véase Justino Fernández, “El pensamiento estético de Manuel Toussaint”.

LINCOLN KIRSTEIN, EL REALISMO DINÁMICO-HUMANISTA Y LA DEFINICIÓN DEL ARTE LATINOAMERICANO (1940-1950)

NATALIA DE LA ROSA

Posgrado en Historia del Arte, UNAM

*Introducción*¹

Lincoln Kirstein (1907-1996) fue crítico de arte y un prominente promotor de la danza en los Estados Unidos, principalmente al ser cofundador del New York City Ballet. Estuvo también a cargo del Departamento de Arte Latinoamericano del Museo de Arte Moderno de Nueva York (Museum of Modern Art) entre 1940 y 1943,² antes de partir hacia Europa como parte del ejército norteamericano en la segunda guerra mundial con la misión de proteger el patrimonio artístico europeo. Este personaje nacido en Rochester, Nueva York, estudió en Harvard y fue fundador de la revista *Hound and Horn* en 1927, donde presentó artículos dedicados a la danza, la pintura y la literatura hasta 1934. Durante su estancia en la universidad organizó junto con John Walker y Edward Warburg la Sociedad de Arte Contemporáneo de Harvard, precursora de lo que sería el Museo de Arte Moderno de Nueva York, institución a la que estuvo vinculado durante su proceso de fundación.³ En 1932, colaboró directamente en el programa del museo a través de la exhibición *Murals by American Painters and Photographers*, en la cual participaron con obras de gran formato y fotomurales, entre otros, Edward Biberman, George Biddle, Stuart Davis,

¹ Este texto forma parte de mi investigación doctoral dedicada a David Alfaro Siqueiros. Véase Natalia de la Rosa, “Épica escenográfica. David Alfaro Siqueiros: trucaje cinemático, acción dramática y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932-1945)”, tesis de doctorado (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016).

² El Museo de Arte Moderno de Nueva York fue inaugurado en 1929 para poner en exhibición las colecciones privadas de sus fundadores Abby Aldrich Rockefeller, Mary Quinn Sullivan, Lizzie Bliss y una serie de fideicomisarios.

³ Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr., and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002).

Morris Kantor, Ben Shahn, Georgia O’Keeffe, Berenice Abbott, Stella Simon y William M. Ritasse, y que fue acusada de ser una muestra pro soviética.⁴ Entre sus estudios dedicados a diversos artistas, destacan los elaborados sobre Walker Evans (1938), William Rimmer (1943), Pavel Tchelitchev (1947) y Elie Nadelman (1948).⁵ Todos estos escritos fueron paralelos a sus trabajos sobre danza.⁶

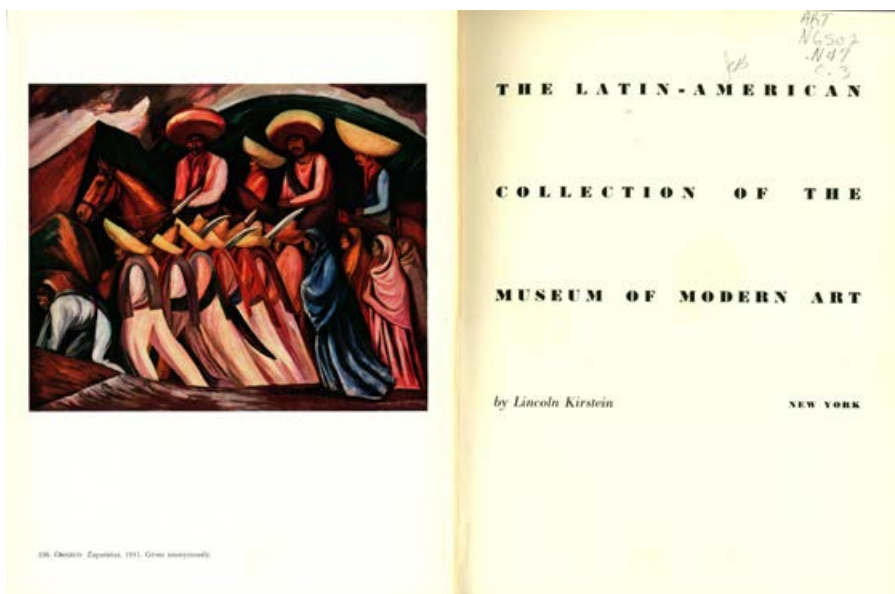
El encargo más importante de Kirstein durante su colaboración con el MoMA estuvo dedicado a estudiar la producción artística en países como Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Cuba, México, Perú y Uruguay dentro del programa de la Oficina de Asuntos Inter-Americanos (Office of the Inter-American Affairs), coordinado por Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979), amigo cercano de Kirstein. Su labor consistió en contactar a diversos dirigentes de los proyectos culturales en estos países,⁷ así como a distintos artistas, para adquirir una serie de obras representativas del movimiento moderno en dichas naciones, según criterios diversos que fueron puestos en marcha en dicha ocasión. El resultado de esta labor fue la redacción de una monografía en la que Kirstein vertió toda la información al respecto y la exposición “La colección de arte latinoamericano del Museo de Arte Moderno” (The Latin American Collection of the Museum of Modern Art) inaugurada en 1943, la cual recorrió parte de los Estados Unidos en ese año, y fue puesta en marcha de nueva cuenta brevemente en 1945. La información de la monografía fue complementada con la participación del director del museo, Alfred Hamilton Barr Jr. (1902-1981), quien se encargó de visitar

⁴ Martin Duberman, “Seeing Red at MoMA”, *Art News* (mayo de 2007) y Richard Norton Smith, *On His Own Terms: A Life of Nelson Rockefeller* (Nueva York: Random House, 2014), 87. Norton Smith explica que la junta directiva del MoMA se opuso a la exhibición e inclusive Alfred Barr buscó cancelar el catálogo, pero Rockefeller apoyó a Kirstein y finalmente no hubo represalias en su contra.

⁵ Véase Lincoln Kirstein, *Walker Evans American Photographer* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1938); Lincoln Kirstein, *Pavel Tchelitchev Drawings* (Nueva York: H. Bittner and Co., 1947); Lincoln Kirstein, *William Rimmer* (Nueva York: Whitney Museum, 1947); y Lincoln Kirstein, *The Sculpture of Elie Edelman* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1948).

⁶ Véase Lincoln Kirstein, *Ballet Alphabet, a Primer for Laymen* (Nueva York: Kamin Publishers, 1939).

⁷ Entre los nombres están: Pedro Henríquez Ureña, Alfredo Guido y Jorge Luis Borges, en Argentina; Jorge de Castro, John Hubner, Sergio Milliet, Samuel Wainer, en Brasil; Gregorio Gasman, Eugenio Pereira Salas y Antonio Quintana, en Chile; María Luisa Gómez Mena y José Gómez Sicre, en Cuba; Herschell Brickell, Erwin Kraus y Gregorio Hernández de Alba, en Colombia; Olga Anhalzer-Fisch, Juan Gorrell y Lloyd Wulf, en Ecuador; Inés Amor, Carlos Chávez, Justino Fernández, John McAndrew, Alberto Mirrachi, Jesús Reyes Ferreira y Juan O’Gorman, en México; José María Quimper, Pierre Verger, Kenneth Watson, en Perú; Álvaro Araújo, Enrique Figari, Pedro Figari, Carlos A. Herrera MacLean, Amalia Polleri de Viana, en Uruguay y René D’Harnoncourt, Blake-More Godwin, Grace McCann, Frances Flynn Payne, Charles A. Thompson, en Estados Unidos.



1. Portada, Lincoln Kirstein, *The Latin-American Collection of the Modern Art Museum*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1943. Biblioteca University of North Carolina at Chapel Hill.

México y Cuba como parte de este mismo proyecto. La separación de estos dos personajes fue inminente cuando la polarización discursiva y estética de la posguerra excluyó la tendencia que Kirstein promovió dentro de las artes plásticas, al ser contrapuesta al modelo abstraccionista que Clement Greenberg consolidó con rapidez, cercano a la tendencia formalista marcada por Barr desde años atrás. A la cabeza de los proyectos panamericanistas organizados ahora desde Washington quedará el cubano José Gómez Sicre, a partir de 1946 (fig. 1).

Este trabajo estudia la labor realizada por Lincoln Kirstein dedicada a organizar esta primera colección de Arte Latinoamericano en el MoMA, la cual intentó asumir la existencia de una unidad artística en un espacio geográfico y cultural que en realidad mantiene diferencias y separaciones evidentes. Como han demostrado estudios recientes, la categoría de “Latinoamérica” implica una construcción ideológica y geopolítica.⁸ Al tomar en cuenta este aspecto, el presente texto indica bajo qué estructura se utilizó este término, el cual dio la posibilidad de reunir una serie de

⁸ Véase Walter Mignolo, *The Idea of Latin America* (Malden: Blackwell Pub, 2005) y Mauricio Tenorio Trillo, *The Allure and Power of an Idea* (Chicago: The Chicago University Press, 2017).

obras y unos cuantos países (tan sólo 10) que representaban a toda una región. Se recuperan para este análisis, tanto el catálogo publicado para exhibir la colección como las críticas que Kirstein presentó sobre David Alfaro Siqueiros y la obra elaborada durante su exilio en Chillán, debido a la importancia que tuvo para el crítico norteamericano. Finalmente se presentan algunos escritos que muestran la postura de este autor frente al arte abstracto y realista en la segunda mitad de la década de 1940, ya que también refleja la base que guió la selección de pinturas para el museo neoyorkino. Por medio de estas definiciones es posible comprender las justificaciones estéticas de un primer conjunto de obras a las que se les denominó como “latinoamericanas” durante el avance de la Segunda Guerra Mundial, así como las disputas frente a este conjunto en los primeros años de la posguerra.

El proyecto continental del MoMA durante la guerra

En 1942, Nelson Rockefeller, quien había sido Presidente del Museo de Arte Moderno hasta el año de 1939, comisionó a Lincoln Kirstein para que realizara un viaje exclusivo dedicado a comprar obras en diversos países latinoamericanos a partir de un fondo proveniente de la Oficina de Asuntos Inter-Americanos (OIAA), con el fin de crear un acervo dedicado al arte del continente. Al mismo tiempo que Kirstein fue designado para organizar esta selección, quedó a cargo de la elaboración de reportes confidenciales para Rockefeller sobre la situación política en el sur del hemisferio,⁹ debido a que en ese mismo año, los Estados Unidos tuvieron que fortalecer sus estrategias de defensa y ataque ante la marcha del fascismo en Latinoamérica. Tras la incorporación de los norteamericanos a la guerra, sólo siete de los países en el sur ofrecieron su apoyo y algunos otros rompieron relaciones diplomáticas.¹⁰ Estados Unidos veía a Brasil, Chile y Argentina como naciones cercanas al fascismo y, por tanto, el objetivo era contrarrestar este apoyo por medio de una unificación cultural y diplomática.¹¹

Desde 1939, Nelson Rockefeller tuvo un interés profundo en establecer conexiones comerciales directas con América Latina. Como menciona Claire Fox en su estudio sobre la relación del arte y el panamericanismo,

⁹ Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein* (Evanston: Northwestern University Press, 2009).

¹⁰ Andrea Giunta, *Arte, vanguardia e internacionalismo: arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008), 45-76.

¹¹ Giunta, *Arte, vanguardia e internacionalismo*, 53.

la OIAA fue creada en 1940 para atacar el fascismo en Latinoamérica a través de la promoción del intercambio comercial y las relaciones culturales entre los Estados Unidos y países como Brasil, Argentina, México, Chile y Uruguay, teniendo a la cabeza del programa al propio Rockefeller.¹² Así, se daba continuidad al modelo iniciado con el “New Deal” al consolidar la política del “Buen Vecino” (*Good Neighbour*) establecida por Franklin Roosevelt, en 1933, basada en la Doctrina Monroe. Con ello, los Estados Unidos establecieron de manera velada, y bajo un lema de cordialidad diplomática, una estructura política y económica que buscó un dominio hegemónico frente a otros países del hemisferio. En este momento, la política del “Buen Vecino” quedó asimilada como un compromiso directo con la causa Aliada y como preparación para la defensa norteamericana mientras las tropas alemanas avanzaban por Europa.

Para Gustavo Buntinx, quien ha estudiado este viaje de Kirstein por el sur del continente y una serie de intrigas y espionajes alrededor de dicha experiencia, el encargo forma parte de un largo proceso de definición continental. En este contexto, “Latinoamérica” fue reconocida desde los Estados Unidos por la vía del arte, a partir de un esfuerzo o dinámica nortesur basada en intereses delimitados y en constructos impuestos desde el poder: “A pocos días de Pearl Harbor el Museo de Arte Moderno de Nueva York decide contribuir al esfuerzo de la guerra literalmente comprando la buena voluntad de las escenas artísticas de América Latina, al adquirir casi en un solo viaje transcontinental el grueso de las decenas de obras que un año después exhibiría como la gran colección latinoamericana del MoMA.”¹³ Buntinx destaca cómo inmediatamente después de cumplir el cometido político, la colección quedó en el olvido por parte de la institución.

Para Niko Vicario, uno de los conceptos más importantes propuestos por Kirstein en su diálogo con Rockefeller en este contexto fue el de “prestigio exportable” (tanto del artista como de la obra), el cual define el sentido que tuvo el coleccionismo propuesto por el MoMA.¹⁴ Se trata de una selección de pintores e imágenes que representan al país de origen desde un sentido de reutilización material (y simbólica) en otro espacio. Vicario demuestra cómo esta necesidad de intervención comercial en América

¹² Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War* (Mineápolis: University of Minnesota Press, 2013), 65.

¹³ Gustavo Buntinx, “El empoderamiento de lo local”, presentado en “Circuitos latinoamericanos/Circuitos internacionales. Interacción, roles y perspectivas”, “Feria de Arte de Buenos Aires (arteBA)”, mayo de 2005, 1.

¹⁴ Niko Vicario, “Import/Export: Raw Materials, Hemispheric Expertise, and the Making of Latin American Art, 1933-1945”, tesis de doctorado (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2015).

Latina, centrada en la explotación de las materias primas, también se trasladó a la esfera del arte moderno. Este programa funcionó paralelamente a las estrategias comerciales que Rockefeller impulsó en América Latina, iniciadas desde finales de los años treinta mediante la compañía Standard Oil, las cuales incrementaron ante las exigencias generadas por la guerra. Para Vicario, existe un equivalente entre la exportación del petróleo, el café o el azúcar, con la exportación de artistas e iconografías producidas desde el sur (las cuales, a su vez, generan una suerte de resistencia, como sucede con el caso de Cándido Portinari o Joaquín Torres García).¹⁵

Asimismo, por la serie de textos y críticas que Kirstein realizó en esta época es posible observar que la definición del arte latinoamericano expuesta desde el MoMA sucede a la par que la del propio arte norteamericano. Este punto también fue exhibido gráficamente por Alfred Barr, en 1941, a través de la serie de “diagramas torpedo” (*Torpedo Moving Through Time*), realizados acorde con el contexto bélico. En un primer ensayo, Barr unió en una sola estructura las corrientes del neoclasicismo, del romanticismo y del realismo hasta llegar al movimiento moderno, el cual concluía en 1933, por medio del despunte de la “Escuela Francesa”, la cual cedía su paso a la “Escuela Mexicana y Americana”. La segunda representación gráfica, realizada por el director y curador del recinto, partió de los autores que antecedieron a los movimientos de vanguardia, como se observa en un segundo ejemplo, en el que aparecen Paul Gauguin, Henri Rousseau, Van Gogh y Georges Seurat como pauta que remarca el inicio de la vanguardia. Este periodo inicia en 1875 y concluye en 1900. El siguiente rubro se define de forma más general, a partir de los términos “Escuela de París” y “el resto de Europa”, con una temporalidad que abarca de 1900 a 1925. Por último, en la punta del proyectil se señala la continuación, a partir de un cambio de rumbo continental, de lo que denominó como “Estados Unidos y México”, ofreciendo así la inclusión de una categoría referente a una zona geográfica específica. El principal objetivo del director del museo fue definir lo que representaban estos movimientos y exhibir las expectativas en el arte norteamericano, al mismo tiempo que se anunciaba la inclusión del arte mexicano en este proceso, dada la importancia del movimiento muralista en el país vecino durante la década de 1930 (lo cual demostraba que en América podía existir una corriente vanguardista local). La alianza militar que Estados Unidos comenzó en el sur fue graficada por medio de este armamento retórico y visual, al marcar uno de los puntos estratégicos para el desarrollo de un programa cultural que buscó acompañar

¹⁵ Vicario, “Import/Export: Raw Materials”, 9-22.

la campaña de los Aliados.¹⁶ El encargo de Kirstein comenzó cuando el museo recién se trasladaba a una nueva sede y comenzaba la redefinición de la política institucional en aras de una separación del mercado europeo: “la independencia política del artista tenía que ser igualada por su independencia del dominio de París en el mercado del arte. Para que el plan tuviera posibilidades de éxito era de absoluta prioridad el disponer de un museo de primer orden.”¹⁷ Esta labor quedaba, por tanto, ubicada dentro un campo de batalla: entre el peligro de la destrucción de una cultura (en el caso europeo) y el nacimiento de un nuevo modelo artístico asumido desde los Estados Unidos, quienes entraban a la tarea de definir su propia identidad cultural.

Esta discusión en torno a la vanguardia se vio reflejada en la conformación de la colección latinoamericana, momento para el cual ya se habían dispuesto diversos frentes en la guerra, razón por la cual, este conjunto refleja una tensión concreta dentro de su construcción. Por un lado, era un contexto donde quedaban resabios de la propuesta del Frente Popular que Rusia había promovido durante la década de 1930, adoptada por los intelectuales “comprometidos” como una opción de defensa contra el fascismo. Por otro, ante el desencanto frente a la política soviética a causa de los Juicios de Moscú, la persecución en contra de Trotsky y el pacto Ruso-Germano, se plantearon alternativas de disidencia, como la que expresó el manifiesto que el líder revolucionario firmó con André Breton y Diego Rivera en México, en 1938. No obstante, visto desde el desarrollo del arte norteamericano, tal y como explica Serge Guilbaut, iniciaba otra forma de denominación del arte moderno, encabezada por organizaciones como la Asociación de Artistas Abstractos Americanos, o a partir de una postura alejada del nacionalismo, y más cercana a las nociones “internacionalismo” y “libertad creativa”, términos de una vanguardia modernista que será impulsada por Clement Greenberg y consolidada a partir de la posguerra.¹⁸

La justificación que Lincoln Kirstein realiza sobre su selección de obras para la colección latinoamericana contrasta con la queja e inconformidad que Alfred Barr expresó al respecto. Mientras para el director del MoMA ésta era una salida de emergencia ante la guerra y una selección que sería corregida a la brevedad, para Kirstein consistió en un acervo representante del arte moderno universal (en ciertas ocasiones, el estudio más que una versión derivativa, resulta un análisis de su desarrollo y sus entrecruces con

¹⁶ El diagrama se puede ver en: Alfred Barr, *La definición del arte moderno*, eds. Irving Sandler y Amy Newman (Madrid: Alianza, 1989).

¹⁷ Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno* (Madrid: Mondadori, 1990), 65.

¹⁸ Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea*.

el arte europeo). En un primer acercamiento, parece que la problemática principal de este fondo radica en el poco estudio con el cual fue realizado, a causa de la premura con la que se llevó a cabo la selección en tiempos de guerra. Sin embargo, a este punto habría que agregar el propio enfoque que Kirstein desarrolló en torno al arte, que al trasladarse a la producción de otros países de América, ofreció una alternativa muy particular.

El estudio expuesto en el catálogo *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art* fue realizado por Lincoln Kirstein y estructurado mediante una línea de análisis específica, acompañada por un prefacio de Alfred Barr. El director del MoMA afirmó en la introducción que este avance se trataba sólo de un inicio en el coleccionismo de arte latinoamericano, puesto que era un conjunto incompleto. Las palabras de Barr al respecto dejan en claro el contexto de desarrollo de este amplio programa continental:

Gracias a la Segunda Guerra Mundial y a la certeza de ciertos hombres a lo largo de nuestro Hemisferio Occidental, dejando caer nuestras anteojeras con respecto al entendimiento cultural que se había mantenido sus ojos en todas las repúblicas americanas en su relación con Europa con apenas un reojo el uno al otro durante los últimos ciento cincuenta años.¹⁹

Este proceso de reconocimiento hecho por parte del museo, explicó el director fundador del MoMA, tomó en cuenta estas otras latitudes, en este caso concentradas en el sur del continente, a partir de una necesidad específica. En el texto, Barr indicó que el programa comenzó como una acción de emergencia en la Segunda Guerra Mundial. Este mismo hecho, afirmó, había impedido que la empresa fuera planeada de mejor forma, ya que diversos contratiempos repercutieron en que de los diez viajes dedicados a la investigación y compra contemplados en la agenda, sólo uno, destinado a México, fuera abarcado de forma completa. Este ejercicio sirvió, además, para hacer un recuento, a diez años de la fundación el museo, de la conformación de la colección basada en los rubros “arte europeo”, “arte norteamericano” y, por ahora, “arte latinoamericano”, asumiendo que este proceso debía continuar con un dinamismo continuo: “Errores de omisión serán reparados, errores de inclusión serán eliminados. A este campo de libre competencia, a esta empresa de las obras de arte vivas, el Museo da la bienvenida a los recién llegados de las otras repúblicas de América.”²⁰ Como señala Buntinx, las omisiones no fueron retomadas, pero los errores en la

¹⁹ Alfred Barr, “Prefacio”, Lincoln Kirstein, *The Latin American Collection* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1943), 3.

²⁰ Barr, “Prefacio”.

adquisición se corrigieron de inmediato.²¹ En cuanto al “campo de libre competencia”, esta frase sacada de los manuales clásicos del liberalismo económico anunciaba qué tipo de intercambio se buscaba alcanzar con este tipo de relaciones culturales, experimentos que serán consolidados en la región bajo políticas más agresivas en décadas posteriores.²² El total de piezas que enumera el funcionario para el caso latinoamericano fueron: 3 frescos, 69 pinturas al óleo, 31 acuarelas, 35 dibujos, 94 gráficas, 49 pósters e impresos, 4 esculturas, 9 fotografías; es decir, 293 piezas.

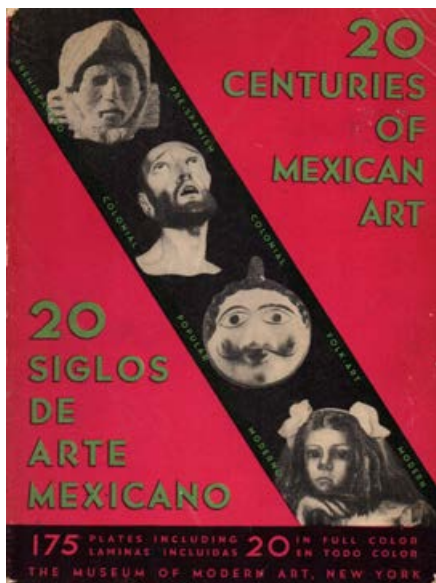
El texto del catálogo continúa con los estudios de caso divididos por países de la región (con poca representación de El Caribe y nula de Centroamérica), escritos también por Kirstein: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Perú y Uruguay. Este escrito, no obstante, representó un primer estudio sistemático de la producción pictórica de América Latina. La reflexión partió de la unificación hecha a un conjunto de pinturas, ya que la selección se realizó tomando en cuenta diversos países y ejemplos plásticos, que al final fueron consideradas como “un todo”. Estas hojas sirvieron además como defensa ante el descontento que provocó la selección, ya que se hizo sobre ciertos parámetros de “modernidad pictórica” que distaban de lo que Barr consideraba como ideal estético. La elección de Kirstein, realista, con una tendencia social y primitivista, en su mayoría, fue aceptada en el momento de la guerra, pero no transformó la línea oficial del museo.

La estructura del catálogo antes mencionado repite el modelo seguido en la publicación dedicada a la muestra *20 Centuries of Mexican Art* (20 Siglos de Arte Mexicano), de 1940. Esta exposición sirvió como un modelo de diplomacia entre México y Estados Unidos tras la Expropiación Petrolera, llevada a cabo durante el gobierno de Lázaro Cárdenas.²³ Este mismo formato se reutilizó para construir una explicación general de todo el arte latinoamericano. Las secciones elegidas por Kirstein comienzan con la presentación general del proceso de Conquista en América hasta los movimientos independentistas, introduciendo el tema del arte moderno en este marco, cuyo desglose se realiza país por país. El método seguido por el funcionario del MoMA rescata diversos estudios y monografías dedicadas al arte que estaban en proceso de desarrollo en estas naciones, pesquisa que

²¹ Gustavo Buntinx, “El eslabón perdido. Avatares del Club Atlético Nueva Chicago”, en *Berni y sus contemporáneos* (Buenos Aires: MALBA-Colección Constantini, 2005), 65-70 y 74.

²² Greg Gradín, *Empire's Workshop: Latin America, the United States, and the Rise of the New Imperialism* (Nueva York: Metropolitan Books, 2006).

²³ Catha Paquette, “Critical Consequences: Mexican Art at New York's Museum of Modern Art During the War”, en Alberto Dallal, coord., *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 536.



2. Portada, *20 Centuries of Mexican Art/20 siglos de arte mexicano*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1940. Biblioteca Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

fue dependiente de la correspondencia previa que tuvo con los representantes de la política cultural en cada lugar (fig. 2).

Cabe destacar que en la introducción general al proyecto escrito por Kirstein, las imágenes utilizadas como antecedentes a la modernización artística de cada país y para explicar la selección de obras, éstas son equiparadas con ejemplos de la plástica norteamericana. De esta forma, los estudios de tipos indígenas realizados por Albert van Eckhout en Brasil, en 1641, se vinculan a la pintura de John White elaborada en Virginia entre 1585-1588; a la obra histórica *A Batalha dos Guararapes* de 1879, elaborada por Victor Meirelles, que tiene un paralelo con la pintura de John Trumbull relativa a la Batalla de Bunker Hill de 1833; o al desnudo de Eduardo Sivori, *Le Lever de la Bonne (El despertar de la criada)* de 1877, puesto en diálogo con una obra, también un desnudo (*Life Study*), de Thomas Eakins, realizada en 1866.²⁴ A partir de este gesto, Kirstein hace explícita la forma en que él observa la unidad artística (e histórica) continental, estrategia con la cual intenta comprender el propio arte norteamericano. Esta forma de vinculación, más que de dominio, entrará en choque con la línea evolutiva de Alfred Barr, con la cual buscaba enlazar las escuelas europeas con la norteamericana. Para Barr, a diferencia de Kirstein, sí existía un aislamiento

²⁴ Lincoln Kirstein, "The Latin American Art. Introduction: From Conquest to 1900", en Lincoln, *The Latin American Collection*, 5-20.

y separación entre la escuela norteamericana con el arte de las naciones latinoamericanas. El mismo diagrama de torpedo ilustró esta diferencia: el arte moderno avanza y tiene a la cabeza a las producciones norteamericanas y mexicanas. Sin embargo, estas “escuelas” avanzan linealmente sin entrecruzarse. Por el contrario, es sumamente llamativo que Kirstein establezca interconexiones entre los procesos históricos y artísticos entre Estados Unidos y el resto de América.

El estudio continúa con el análisis de la colección. Para el caso de Argentina, Kirstein presentó una lista biográfica y algunos apuntes para cada autor seleccionado: Pío Collivadino, Alfredo Guido, Lino Eneas Spilimbergo, Emilio Pettoruti, Raquel Forner, Horacio Butler, Antonio Berni, Ramón Gómez Cornet y Héctor Basaldúa. Gustavo Buntinx, quien ha dedicado un estudio al caso argentino, sitúa el enfrentamiento existente entre el nuevo realismo encabezado por Berni y el postcubismo propuesto por Pettoruti, a quien Kirstein acusa de “avant-fascista”. La pequeña obra que forma parte de la delegación argentina no fue comprada en este bloque de Kirstein, sino adquirida anteriormente por Barr como un gesto diplomático, y a pesar de las exigencias del artista, no hubo otra adquisición complementaria de su obra (curiosamente también, en la purga a la colección posterior a la guerra, Pettoruti fue de los pocos que logró sobrevivir al olvido).²⁵ En cambio, el mural transportable de Berni que Kirstein decidió comprar por una cuantiosa suma, sustentaba problemas “humanos”, más que estéticos (a los que atendía la pintura abstracta), apremiantes para una etapa de crisis. La pintura monumental de Berni permitió, a decir de Buntinx, conjuntar tanto una nueva forma de heroísmo urbano de la vida cotidiana como una nueva modernidad popular que el crítico destacó ampliamente.²⁶

En el caso de Bolivia, Kirstein sólo exhibe el trabajo de la escultora Marina Núñez del Prado y Roberto Berdecio, de quien recalca su labor pictórica experimental al lado de David Alfaro Siqueiros. Para la selección de Brasil, una de las naciones que mayor número y variedad de artistas presentó, el autor explica que en este contexto existe una división entre la producción en São Paulo y Río de Janeiro, recalcando también momentos determinantes para el desarrollo artístico nacional, como sucedió con la Semana de Arte Moderno de 1922. Además, realiza un listado que encabezan Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Flavio de Carvalho, José Cardoso y Cândido Portinari. Será Portinari a quien Kirstein señale como uno de los pintores brasileños más importantes, debido a que incluye en su pintura, tanto de caballete como de formato mural, al trabajador negro y

²⁵ Buntinx, “El eslabón perdido”, 66.

²⁶ Buntinx, “El eslabón perdido”, 73.

escenas locales. Destaca, además, el gran impacto internacional del pintor (más que describir sus obras puntualmente, el crítico indica dónde aparecen publicadas o los encargos dentro de los Estados Unidos que llevó a cabo).²⁷ Kirstein también insiste en que Portinari impactó a otros artistas locales, o a quienes llama “decoradores”, como Roberto Burle-Marx, Percy Deane y Tomás Santa Rosa. La lista concluye con Maria Martins, Ernesto de Fiori, Celso Antonio, el escultor August Zamoyski, los dibujantes Edith Behring y Diana Barberi y una mención escueta a Oscar Niemeyer. En el apartado de Chile, además de destacar a Siquieros, como se verá a continuación, los pintores considerados relevantes resultan un número menor, ya que el crítico acusó a la pintura chilena de ser “conservadora”. Los nombres seleccionados fueron: Isabel Roa, Roberto Matta, Luis Herrera Guevara y Raúl Vargas. Para Kirstein, Matta era una alternativa clara (que contrasta con la tendencia folclorista de su selección), a partir de las composiciones “geodésicas” y resoluciones filosóficas espacio-temporales de su pintura, que el autor establece entre el expresionismo y el surrealismo.²⁸

Para el ejemplo colombiano, el crítico resalta una tendencia que nombró como “paisaje colombiano” (una forma de investigar distinta a las fórmulas de la academia, que expresa al mismo tiempo un exotismo neoindiano).²⁹ Esta lista fue corta y contó con: Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Gonzalo Ariza, Ramírez Fajardo, incluyendo al fotógrafo Erwin Klaus. En el caso de Cuba, Kirstein señaló, debido a su interés por el baile, que la pintura estaba cargada de color y un gusto por la vida popular (incluidos los vínculos con la música). En esta sección, el funcionario enunció brevemente a los siguientes artistas y escultores: Fidencio Ponce de León, Carlos Enríquez, Mario Carreño, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Wifredo Lam, Luis Martínez Pedro, Teodoro Ramos Blanco. Carreño es quien recibe mayor atención, aunque es acusado, a pesar de sus formas coloridas y fantásticas, de precoz, fácil y derivativo. Sucede lo contrario con Mariano Rodríguez, a quien Kirstein destaca por la gracia que exhibe en pinturas como *Gallo*, de 1941, y en su “hermoso fresco” en la Escuela Normal de Santa Clara. Lam, sin embargo, es atacado por seguir el efecto “áspero y embriagante” del *Guernica* de Pablo Picasso,³⁰ aunque rescata su capacidad de construir sus propios “monstruos salvajes”.³¹

²⁷ Kirstein, “Brazil”, *The Latin American Collection*, 35.

²⁸ Kirstein, “Chile”, *The Latin American Collection*, 43.

²⁹ Kirstein, “Colombia”, *The Latin American Collection*, 45.

³⁰ Kirstein acusaba al *Guernica* por ser “heroico, decorativo, testarudo y horrible fracaso”. Kirstein citado en Gustavo Buntinx, “El eslabón perdido. Avatares del Club Atlético Nueva Chicago”, 66.

³¹ Kirstein, “Cuba”, *The Latin American Collection*, 47.

En cuanto a Ecuador, la lista no fue extensa: Eduardo Kingman, Oswaldo Guayasamín, Diógenes Paredes, Camilo Egas, Luis Alberto Heredia y los extranjeros Anhalzer-Fisch, Jan Schreuder y Lloyd Wulf. A pesar de ser un apartado corto, Kirstein presenta una comparación entre Kingman y Rivera, Guayasamín y Orozco. Destaca, además, los encargos de Egas para la New School for Social Research. Asimismo, explica que Heredia recibió expresamente por parte del MoMA, el encargo de una pintura “en estilo popular”, haciendo referencia a la obra *Plaza en Pomasqui*, la cual retrata “una villa o pequeño pueblo”, y cuya imagen ilustra este apartado.³²

Los últimos ejemplos presentados son México, Perú y Uruguay. México, como se señaló, contó con un estudio previo. En los demás apartados, Kirstein presenta una explicación sobre los orígenes de la pintura moderna, casi siempre dependiente de la organización de las Academias. En el caso de México, a quien denomina la escuela más sólida en Latinoamérica, el autor también expuso el antecedente académico, sin embargo, se centró en el desarrollo del arte de la posrevolución y exhibió la relación de Rivera, Orozco y Siqueiros con los Estados Unidos, ya que para él, representaba el momento de consolidación del muralismo y el proyecto artístico mexicano (en cierta forma, este ejemplo le permitía demostrar un enlace directo entre naciones, a partir del mecenazgo, el coleccionismo y el turismo).³³ El complemento a la propuesta mural se exhibe por medio de José Guadalupe Posada, quien demostraba la inclusión del arte popular y la producción (no sólo la representación como motivos) de “indígenas y mestizos” en el discurso del arte moderno (gráficas que sitúa a la par de las pinturas de pulquerías, naturalezas muertas o retratos populares), Adolfo Best Maugard, el Sindicato Mexicano de Pintores y Escultores (que expresa el sentido político de la pintura), Francisco Zúñiga y Antonio Ruiz. Además, sumó una producción paralela que denominó como “independiente”, en la que incluyó al fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, los pintores Frida Kahlo, Jesús Guerrero Galván, Raúl Anguiano, Alfredo Zalce y Guillermo Meza, así como a los artistas con “predilecciones abstractas”, como Carlos Mérida y Rufino Tamayo, concluyendo con la generación de jóvenes grabadores, entre ellos, Pablo O’Higgins, José Chávez Morado, Leopoldo Méndez, Fernández Ledesma, Isidoro Ocampo o Francisco Dosamantes. Kirstein señaló que el único punto negativo en la pintura mexicana era el poco apoyo que había entre una primera y segunda generación de artistas más jóvenes, con lo que anticipaba la disputa desatada en años posteriores en términos de una confrontación entre generaciones (fig. 3).

³² Kirstein, “Ecuador”, *The Latin American Collection*, 54.

³³ Kirstein, “México”, *The Latin American Collection*, 56.



3. Interior. *20 Centuries of Mexican Art/20 siglos de arte mexicano*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1940, 56-57. Biblioteca Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

El caso de Perú fue expuesto brevemente por medio de las menciones a José Sabogal y su pintura indigenista (dando crédito a su relación con José Carlos Mariátegui y las conexiones con el arte mexicano), sumando artistas que siguieron esta línea, como Julia Codesido, Camilo Blas, Teresa Carvallo, Enrique Camino Brent, Ricardo Flores, Jorge Vinatea Reinoso, Carmen Saco, Ricardo Grau, Federico Reinoso y Mario Urteaga, a quien señaló como otro pintor relevante, un autodidacta capaz de retratar “el simple drama de las escenas diarias”.³⁴ La sección dedicada a Uruguay también fue una de las más desarrolladas. Para Lincoln Kirstein, Pedro Figari era el ejemplo mejor consolidado en dicha nación y de hecho, fue uno de los pocos artistas a los que dedicó un trabajo paralelo. El autor escribió un texto extenso sobre Figari que apareció a modo de monografía, publicada por el Council for Inter-American Cooperation, relativa a una exhibición homenaje en Nueva York, organizada en 1946. El otro ejemplo que se trata con mayor profundidad en esta sección es la obra del artista Joaquín Torres García, concluyendo con menciones a José Cuneo,

³⁴ Kirstein, “Perú”, *The Latin American Collection*, 83.



4. Interior. *20 Centuries of Mexican Art/20 siglos de arte mexicano*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1940, 84-85. Biblioteca Justino Fernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Carmelo de Arzadum y Rafael Barradas. Sobre Figari, Kirstein recalca el estudio racial y las expresiones populares presentes en sus pinturas, destacando el registro visual que logra a partir de un impresionismo radical que permite captar la esencia de los bailes populares. En el caso de Torres García, el crítico señala la importancia de su trayectoria europea, en una línea paralela a la de Amédée Ozenfant, André Lhote y Albert Gleizes, y la trascendencia de su proyecto pedagógico-artístico desarrollado a partir de una teoría propia (fig. 4).³⁵

Esta lista permite observar los criterios que Kirstein elige para elaborar esta selección, que oscilan tanto en obras que presentan construcciones raciales o elementos culturales que considera identitarios, hasta abstracciones que combinan un “racionalismo intelectual” con símbolos precolumbinos, como destaca el crítico al describir la obra de Torres García. Todos estos elementos le permiten generar una unidad argumentativa para entender las expresiones que identificará como “latinoamericanas”.

³⁵ Kirstein, “Uruguay”, *The Latin American Collection*, 85.

*Lincoln Kirstein y David Alfaro Siqueiros.
La apropiación del nuevo realismo*

Como complemento a la investigación para el catálogo de la colección, Lincoln Kirstein presentó una serie de artículos dedicados al trabajo que más le impresionó durante esta labor: el mural *Muerte al invasor* elaborado por David Alfaro Siqueiros, en 1942. La reseña que Kirstein escribió sobre el trabajo del pintor en Chile no dudó en señalar que este mural era el ejemplo más significativo en la pintura chilena contemporánea (es decir, que este mural no sólo representaba a la pintura mexicana sino a la de esta otra nación). Para el funcionario del MoMA, esta obra resultaba el ejemplo más destacado que había tenido la plástica continental (una revolución pictórica equiparable a la alcanzada por el cubismo), y por ello debía ser considerada como una pintura relevante a nivel internacional, ya que para Kirstein sería capaz de influir directamente en toda la pintura latinoamericana (tal y como lo había hecho Siqueiros en Chile en ese momento, y anteriormente en Argentina): “La pintura contemporánea chilena más importante sucedió con la llegada de David Alfaro Siqueiros, en 1941”.³⁶

Kirstein escribió dos artículos dedicados al muralista después de visitar sus murales en el sur, uno monográfico, encargado de narrar el desarrollo de su pintura hasta 1942, “Siqueiros: pintor y revolucionario”; y un estudio de caso, referente al trabajo elaborado en Chile, “Siqueiros en Chillán”. Ambos escritos funcionan como un modelo de legitimación, en los que además de resaltar las cualidades plásticas del pintor, recalcan el sentido político de su trabajo, siendo el tema de la guerra determinante para el programa que representaba. Es posible reconocer la cercanía que Kirstein tuvo con la obra del muralista, ya que dentro de las posibilidades de la propaganda de guerra, la pintura de Siqueiros resultaba una propuesta que surgía de la acción directa en el frente, una auténtica vanguardia. En el primer escrito, el crítico indicó que la actividad artística de Siqueiros partió de la acción revolucionaria, marcando como antecedente la huelga de 1911 y su incorporación al ejército de Manuel M. Diéguez.³⁷ El crítico reconoció que *El Coronelazo* inició su práctica militar desde los años de la Revolución, pero este nuevo proceso de arte de guerra era resultado de su participación en las Brigadas de la Guerra Civil Española. A partir de ese momento generó una estrategia que le dio la posibilidad de construir un armamento visual que puso en práctica en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939) y en la Escuela México de Chile (1942). Kirstein se

³⁶ Lincoln Kirstein, “Transcript of article David Alfaro Siqueiros: Painter and Revolutionary”, Lincoln Kirstein Papers ca. 1914-1991, New York Public Library, caja 12, f. 201.

³⁷ Kirstein, “Transcript of article”, caja 12, f. 201.

sintió identificado con la figura del muralista, ya que él también estaba en una acción similar, mediante el viaje estratégico al sur continental, servicio para la guerra que continuaría con su misión como “Monument Officer” en 1943, donde, además de estar al mando de actividades de rescate del patrimonio artístico europeo, generó artículos, traducciones y obras de teatro que estaban emparentadas a sus reportes oficiales para Washington.³⁸

El texto biográfico sobre Siqueiros fue resuelto mediante una cronología descriptiva que señala los momentos relevantes en la carrera del autor. Es posible reconocer que la propia obra de Chillán dirige la elección de los casos presentados; es decir, cada vez que el crítico remarca la importancia de un acontecimiento, es porque se relaciona de alguna forma al mural *Muerte al invasor*. Los momentos relatados son: el viaje a Europa y primer encuentro con Diego Rivera y el cubismo, el viaje a Taxco, que dio como resultado un diálogo con Sergei Eisenstein, las experiencias en los Estados Unidos y Argentina durante los años treinta, culminando con el paso por España.

La lectura que Kirstein ofreció sobre los años de investigación y experimentación de Siqueiros en estos contextos, le permiten comprender el sentido del mural que había visto recientemente en Chile. Por ejemplo, para el caso de la publicación *Vida americana*, ésta significaba para el autor una proclama a favor de las formas geométricas representadas por el cubo y la esfera en una pirámide plástica. El mural del Colegio Chico de San Ildefonso significó la aproximación a la esfera “símbolo lírica” de la pintura. De la experiencia en Taxco y el contacto con Eisenstein, mencionó los elementos de experimentación que adecuó a partir de este diálogo: “él conoció la mayor parte del tema de la industria eléctrica en Rusia, ya fuera la reforma política, por su práctica en la pantalla de cine, la relación con la biología, química y psicología a las artes visuales”.³⁹ Con respecto al mural *Ejercicio plástico* confirmó que se trataba de una adaptación al modelo de fotomontaje de Eisenstein: “fue una tentativa, un experimento de extensión post-cubista de la forma”.⁴⁰ Señaló, además, los términos del espectador dinámico (notables para un especialista en la danza y cuyos elementos se observan en el retrato de doble exposición que realiza Walker Evans al crítico, en 1931). Éstos se generaban a partir de los elementos geométricos en una estructura “polifacetada”, es decir, de la múltiple superposición de formas a partir de la cámara cinematográfica, utilizada para los propósitos

³⁸ El fondo personal de Lincoln Kirstein que resguarda la Public Library de Nueva York contiene en un mismo rubro los documentos de esta época. En los expedientes se intercalan las notas hechas a Washington junto con sus obras realizadas en el frente.

³⁹ Kirstein, “Transcript of article David Alfaro Siqueiros”, f. 203.

⁴⁰ Kirstein, “Transcript of article David Alfaro Siqueiros”, f. 203.

de “la plástica integral”, como la llamó Siqueiros (aquella que usa trucos técnicos para alterar los valores plásticos).

Por medio de estas reflexiones, Lincoln Kirstein explicará un cambio drástico en la pintura de Siqueiros, mediante las “abstracciones realistas”, ejercicio tan radical, explicó, que no pudo ser asimilado por sus colaboradores argentinos, Antonio Berni o Alfredo Guido. El escritor reconoció que estas investigaciones plásticas iban de la mano de una postura estético-ideológica, la cual debía ser confrontada con una práctica artística que pecó de individualista, aunque su autor defendiera su arte como colectivo:

Paradójicamente, para un hombre de reputación revolucionaria, sus preocupaciones han sido esencialmente investigaciones de carácter individual con respecto a la forma y la extensión del espacio aéreo (*sic.*), mucho más que con la justicia social o la instrucción pictórica. Es difícil, pero no imposible, entender el marxismo de Siqueiros. [...] hay que tratar de analizar la importancia para él de esta actividad política. El marxismo de Siqueiros resulta ser una forma bastante anárquica de protesta individual, racionalizada y balanceada por un impulso gregario.⁴¹

A lo largo de este párrafo, Kirstein evidenció, al desentrañar el modelo plástico del artista, las paradojas de su pintura, la cual, además de presentar esta ambigüedad entre la práctica individual y colectiva, se presentaba como una pintura sustentada en la técnica como el punto más importante de la obra. Para el crítico, esta postura quedó al descubierto en la polémica que tuvo el pintor con Diego Rivera, a mediados de la década de 1930, tomando en cuenta el debate en torno al proyecto de *Retrato de América* (*Portrait of America*, 1933). En cierta forma, Kirstein, muy cercano a Rockefeller, recuperó el caso de la destrucción del mural de Rivera,⁴² como una acción que también estuvo relacionada con este nuevo apoyo a Siqueiros. El crítico remarcó los parámetros de la discusión encabezada por Siqueiros, señalando que más que un ataque al oponente, resultaban la revelación de una personalidad propia, una especie de autobiografía. A través de la polémica llevada entre Rivera y Siqueiros, Kirstein exhibió los términos ideológicos de la pintura de Siqueiros, al reconocer que se trataba de una disputa entre “el Trotskismo y la Cuarta Internacional y el Estalinismo y la Tercera”.⁴³ Por medio de esta relación entre las actividades políticas y pictóricas, Kirstein dio paso a la vinculación entre el proyecto

⁴¹ Lincoln Kirstein, “Transcript of article David Alfaro Siqueiros”, f. 203.

⁴² Susana Pliego, *El hombre ante la encrucijada: el mural de Diego Rivera en el Rockefeller Center* (México: Trilce Ediciones, 2012).

⁴³ Kirstein, “Transcript of article David Alfaro Siqueiros”, f. 203.

del SME y el de la Escuela México. A partir de este momento, concluye el artículo al recalcar, de nueva cuenta, la importancia del mural *Muerte al invasor*, debido a su impacto en las artes de otros países. Asimismo, en un párrafo final, el autor explica que el mural elaborado en Chile dio paso a la escritura del texto “Arte Cívico”, presentado en Santiago y después en La Habana (base del panfleto panamericanista *No hay más ruta que la nuestra*, de 1944). El crítico anunció de este modo, que el proyecto del pintor en esos años se concentró en recorrer Latinoamérica para dar a conocer su programa plástico como un servicio y obligación al estado de guerra, al concluir la nota afirmando: “El pintor se ha convertido en un amigo fiel de las Naciones Unidas y, en particular, de los Estados Unidos. Mientras se encuentra en Cuba, sueña con trabajar en nuestras ciudades en grandes murales de tema industrial al aire libre.”⁴⁴ Claro, Kirstein omite que esta labor del pintor comenzó después de que se le prometiera una muestra en el MoMA y una monografía, proyecto que fue cancelado con el cambio de política en la guerra y se le negara la visa de entrada a los Estados Unidos, cuando el artista se encontraba en La Habana.

Como se mencionó, el texto anterior tuvo como continuación el artículo “Siqueiros en Chillán”.⁴⁵ En él, Kirstein describe nuevamente la experiencia y relevancia de la obra hecha en Chile. Para el intelectual norteamericano, los estudiantes chilenos y argentinos comenzaban a alejarse del academicismo establecido en la práctica artística de estas naciones para emular la obra del muralista mexicano. De nueva cuenta, además de señalar que este trabajo era el más “original” entre los países del sur, Kirstein ordenó el relato a partir de la cercanía entre el pintor y la guerra, ya fuera en la Revolución Mexicana o en la Guerra Civil Española. Vinculó, además el tema de los ataques a León Trotsky, razón por la cual se dio la salida de Siqueiros de México y la posibilidad de llevar a cabo el mural en Chile.

Uno de los puntos más importantes para el autor se centra en explicar la complejidad de la propuesta de Siqueiros y en remarcar la dificultad por conocer esta obra, al encontrarse alejada de la metrópolis. Este autor elaboró un breve recuento histórico en el que presentó los antecedentes para la realización del mural, refiriendo al terremoto que atacó Chillán en 1939 y el plan de construcción del centro escolar en este poblado, enfatizando la relación diplomática entre Chile y México. Posteriormente, el autor describió el inmueble que alberga el mural como una estructura limpia y de líneas modernas, edificio donde, por encima de la entrada principal, se había dispuesto el mural de Siqueiros. La contextualización del trabajo del

⁴⁴ Kirstein, “Transcript of article David Alfaro Siqueiros”, f. 203.

⁴⁵ Lincoln Kirstein, “Siqueiros in Chillán”, en *Magazine of Art*, Washington, D.C., vol. 36, núm. 8, (diciembre de 1943): 283-287.

artista mexicano le permitió al reconocido crítico norteamericano narrar su propia experiencia de viaje hasta Chillán, al describir este trayecto como si fuera la peregrinación hacia un lugar sacro. El pequeño poblado, señaló Kirstein, no tiene nada más que una horrible, larga, nueva y desnuda iglesia y un mercado con algunos objetos populares y artesanías, los cuales serían el aspecto cultural más interesante en el poblado antes de la llegada de *El Coronelazo*.

Para Kirstein, esta obra era la conclusión revolucionaria de todos los experimentos que Siqueiros había encabezado de manera colectiva durante los años treinta, la cual debía impactar a todo el arte moderno: esta pintura superaba el caballete, se desarrollaba a base de plásticos, nuevas resinas y celulosas, pensaba la imagen como una derivación de las capacidades de extensión de la retina mediante el uso de la cámara, imágenes fijas y en movimiento. Esta explicación enfatiza la efectividad de este arte de guerra, ante la posibilidad de atacar psicológicamente el aparato visual humano a manera de proyecciones. La reseña de Lincoln Kirstein se caracteriza por explicar de forma amplia el proceso de elaboración de la obra, el contexto en el que fue ejecutado y, en mayor medida, por ofrecer una lectura detallada de cada elemento del mural (el cual vincula a través de la historia épica los movimientos emancipadores que comparten Chile y México), tanto iconográfico como compositivo, destacando los elementos experimentales. El crítico definió la obra como una propaganda específica, la cual llevó la condición de un monumento heroico hacia otro nivel, a partir de la propuesta de una nueva condición para la representación y composición visual.

El comisionado norteamericano explicó al mismo tiempo, la importancia del mural en términos de la estructura política continental. La pintura se realizó en una escuela primaria que el gobierno cardenista puso en pie como parte del apoyo hecho al gobierno de Pedro Aguirre Cerda, tras el terremoto que había sacudido Chillán. Los conflictos que quedaban saldados con estas negociaciones eran, por ejemplo, la expropiación petrolera en México y otras “graves dificultades” con las mineras chilenas.⁴⁶ Por tanto, la escuela en la lejana y desolada ciudad austral se convertía en el pretexto perfecto para echar a andar todo un armado político dentro de la retórica panamericana. La iconografía, a decir de Kirstein, reformaba el “grito de horror” instaurado por Picasso a partir de *Guernica*. El cambio más revelador era que este grito no resultaba la exposición de un hecho específico, sino que se modificaba como un referente histórico. De tal manera, funcionaba como imagen perfecta dedicada a la guerra, ya que la tensión y ambigüedad de la obra, marcaba tanto la crítica como la resistencia bajo un discurso de legitimación.

⁴⁶ Kirstein, “Siqueiros in Chillán”, 287.

El arte latinoamericano como realismo simbólico-humanista

Para comprender las estrategias que Lincoln Kirstein utilizó para realizar esta selección de obras es necesario presentar las conexiones existentes entre sus críticas paralelas dedicadas al arte moderno. En ellas, el autor mostró bajo qué términos pensó la conceptualización de lo que se denominó “arte latinoamericano” y, con ello, expuso una visión particular sobre la disputa entre el arte abstracto y el realista, que lo llevaría a enfrentar una polémica separación definitiva con Alfred Barr. Esta posición respecto al arte moderno fue presentada en el texto “El estado de la pintura moderna” (“The State of Modern Painting”), publicado en la revista *Harpers*, en 1948.

A principios de la década, Alfred Barr definió qué implicaba la “libertad en el arte”, poco después de que el presidente Roosevelt ofreciera un discurso en el MoMA (1939), en el que exhibió las bases políticas de la institución: “Libertad en la política significa libertad en las artes”.⁴⁷ Para 1943, Barr reafirmó este mismo enfoque: “Hitler aplastó la libertad en las artes”.⁴⁸ Asimismo, mientras el MoMA editó el recuento de la colección de arte latinoamericano, Barr publicó simultáneamente el libro *¿Qué es la pintura moderna? (What is Modern Painting?)*, presentado por el mismo sello del museo. Para Patricia Hills, la edición de la obra de Barr formaba parte de una estrategia de propaganda que continuará siendo parte del programa de reestructuración del museo en la posguerra, a partir de diferentes ediciones y modificaciones que tuvo esta misma monografía. La autora explica cómo el viaje de Alfred Barr por Alemania en 1933 —en el cual conoció el panfleto *Kulturprogramm im neuen Reich* o programa cultural del Tercer Reich—, repercutió de forma directa en el modo en que Barr organizaría la publicación de textos, folletos y catálogos en el MoMA, los cuales sirvieron como una respuesta y adaptación de la estrategia nazi.

Barr presentó al mismo tiempo que su estudio sobre el arte moderno, un texto dedicado a mostrar el modelo de propaganda nazi, en el que explicó el proyecto de censura y legitimación de un arte que estaba alejado de los propósitos de la vanguardia, el cual, sin embargo, no se publicó sino hasta acabada la guerra. La reseña que presentó se tituló *Art in the Third Reich*. En el escrito denunció las formas de representación creadas por el aparato nacionalsocialista, narrando justamente el encuentro que tuvo el autor con esta política a partir del boletín *Kulturprogramm im neuen Reich*. El autor enumeró cada uno de los rubros: formación de orquestas,

⁴⁷ Patricia Hills, “‘Truth, Freedom, Perfection’: Alfred Barr’s What Is Modern Painting? As Cold War Rhetoric”, en Greg Barnihisel y Catherine Turner, ed., *Pressing the Fight: Print, Propaganda, and the Cold War* (Massachusetts: University of Massachusetts Press, 2000), 257.

⁴⁸ Hills, “‘Truth, Freedom, Perfection’”, 257.

organización en las universidades, actos masivos y la resignificación del discurso dedicado a la producción artística, que reivindicaba un arte de corte clasicista y dejaba fuera a movimientos del arte alemán, tales como el expresionismo o la Bauhaus.⁴⁹ El artículo fue publicado a finales de la guerra, con el objetivo de reforzar la distancia con las estrategias culturales nazis. El que Alfred Barr expusiera estos argumentos de la amenaza nazi durante la guerra, marca la necesidad de una respuesta por parte del MoMA. De esta forma, el programa para poner en marcha la recolección de obras en América Latina, en su mayoría realistas, exhibe la tensión que representó esta empresa. La forma en que debe asumirse esta selección dependió totalmente de la disputa por un arte de guerra, ya fuera uno que respondiera a modelos dispuestos por el contrario, u otro que se vinculara a un programa estético propio, aunque estos límites en plena guerra no eran tan claros.

Para el número especial de la revista *Magazine of Art* de 1945,⁵⁰ donde apareció por primera vez el texto de Barr de 1933 sobre el arte alemán,⁵¹ Kirstein dedicó un artículo referente al mismo tema. A diferencia de Barr, quien destacó la producción contemporánea alemana, Kirstein se valió de un recorrido por la historia del arte germano para entender su complejidad. A partir de estos ejemplos, el autor recalcó la importancia del arte precedente a Hitler para dar cabida al tema del arte degenerado impuesto por el nazismo. El punto que intentó marcar Kirstein, fue señalar la relación de esta política cultural con este arte del pasado, contraponiendo ciertas manifestaciones reconocidas del arte moderno alemán: Wilhelm Lehmbruck, Ernst Barlach, Otto Dix, Georg Grosz y la Bauhaus, es decir, los nombres que fueron excluidos del repertorio nazi. A diferencia de Alfred Barr, quien estableció una separación entre los artistas vanguardistas y los pintores apoyados por el régimen, Kirstein trató de comprender las condiciones de representación de la propuesta del Tercer Reich. Uno de los ejemplos que exhibió fue el de la arquitectura, la cual vinculó estilísticamente y funcionalmente con las construcciones de Washington, capital norteamericana.⁵²

Para Keith Holz, no es arbitrario que el texto de Barr no haya sido publicado durante la guerra. El autor menciona que el artículo del director del MoMA pudo haber causado ciertas perspicacias, ya que el escrito señalaba una intervención del Estado en el arte y la cultura, la cual era estrategia llevada a cabo por los alemanes, pero también por el programa del Work

⁴⁹ Barr, "Art in the Third Reich-Preview 1933", 212-213.

⁵⁰ Barr, "Art in the Third Reich-Preview 1933", 212-213.

⁵¹ Hills, "Truth, Freedom, Perfection", 257.

⁵² Lincoln Kirstein, "Art in the Third Reich-Survey", *The Magazine of Art*, vol. 38, núm. 6 (octubre de 1945): 223.

Progress Administration de Roosevelt.⁵³ La problemática señalada por Holz también destaca un temor por parte a los críticos del arte moderno en reseñar los proyectos y exhibiciones pro-nazis, ya que podían generar una cercanía y sentimiento de exaltación. Inclusive, señala un peligro mayor, a partir del ejemplo de las declaraciones que Georg Schmidt hizo a Paul Westheim, crítico de la vanguardia alemana que poco después emigraría a México. En una carta que salió de Basilea rumbo a París, el curador suizo explicó al intelectual alemán que existía una gran posibilidad, ante la confusión existente en la época, de que al presentar ciertos cuadros expresionistas para marcar la censura del Reich, la gente o el “público general”, asumiera que esas pinturas correspondían en realidad a obras apoyadas por los nazis: “los valores del arte moderno no están lo suficientemente determinados. En París es un poco mejor, pero por el momento, que se planteó la causa de la lucha contra el nazismo, la gente viene a ver los cuadros modernos por primera vez —y la reacción es pro-nazi”.⁵⁴

La comparación entre estos dos textos permite evidenciar las diferencias entre los métodos para estudio y concepción del arte que tenían tanto Barr como Kirstein. A partir de esta diferenciación podemos concluir que el modelo crítico de Kirstein asume una estrategia alternativa y heterodoxa para comprender el arte moderno, misma que funcionó para elegir las obras que formarían parte del primer acervo de Arte Latinoamericano del MoMA. Más allá de que este grupo se exhiba como una búsqueda rápida y sin fundamentos, como lo afirmó Barr, podemos abrir el análisis bajo estas estructuras analíticas para comprender con mayor profundidad esta selección que claramente se sale de un canon establecido.

Kirstein propuso una categoría en la que este personaje incluyó al arte latinoamericano, al dividir a los artistas modernos en centrípetos y centrífugos.⁵⁵ Estos conceptos se expusieron en una crítica dedicada a la muestra de Georges Braque en el MoMA, en 1949, y en varias notas que escribió durante esta década. A partir de esta división, Kirstein explicó a qué se refería cuando hablaba de “realismo humanista” (y que poco después cambiaría a simbólico para hablar del arte norteamericano), tendencia que guió la elección de obras adquiridas en el sur del continente y que explica el sustento crítico del autor.

⁵³ Keith Holz, “‘Brushwork Thick and Easy’ or a ‘Beauty-Parlor Mask for Murder’? Reckoning with the Great German Art Exhibitions in the Western Democracies”, *RIHA Journal* 0055 (28 de septiembre de 2012), en <http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jul-sep/holz-reckoning> (consultado el 20-09-2015).

⁵⁴ Keith Holz, “‘Brushwork Thick and Easy’ or a ‘Beauty-Parlor Mask for Murder’?”.

⁵⁵ Lincoln Kirstein, “Life or Death for Abstract Art?”, *The Magazine of Art*, vol. 36, núm. 3 (marzo de 1943): 102.

Para Kirstein, los artistas centrípetos eran aquellos artistas cuyos principales intereses estaban más allá de los límites de la individualidad y buscaban la creación de símbolos (realistas y creyentes), mientras los creadores centrífugos, eran aquellos que buscaban la interpretación del arte en relación a su idiosincrasia y a una realidad exterior (escapistas y agnósticos). Los artistas centrífugos creían en la unión de mente y materia, mientras los centrípetos concebían una división entre estructura y contenido (unos anticartesianos, otros cartesianos).⁵⁶ Este desglose daba cabida a la pintura realista simbólica, la cual Kirstein asumía como la más relevante. Por ejemplo, consideraba que los pintores humanistas más importantes eran Thomas Eakins, David Alfaro Siqueiros, Edgar Degas y Ben Shahn.⁵⁷

La propuesta de estas categorías expuestas explican la base conceptual por la cual se seleccionaron las obras para esta primera colección latinoamericana. Asimismo, la cercanía de Kirstein a la danza, así como a la estética *queery* homoerótica que promovió el crítico en los Estados Unidos,⁵⁸ explican porqué pintores como Paul Cadmus (cuñado del crítico) o Siqueiros, eran el sustento de una alternativa artística.⁵⁹ Por ejemplo, en el caso del pintor mexicano, el mural que tanto impacto generó en el crítico, *Muerte al invasor*, dio inicio a una iconografía heroica dedicada a erotizar al héroe indígena Cuauhtémoc o a obreros alegorizados, la cual fue muy popular en México entre 1945 y 1955.⁶⁰

Como se señaló anteriormente, la monografía hecha sobre la colección de arte latinoamericano del MoMA permitió que Lincoln Kirstein desarrollara una teoría realista de las artes. Las interconexiones que el crítico encontró entre la pintura norteamericana y la que denominó como

⁵⁶ Lincoln Kirstein, "Centrifugal, Centripetal", *The New Republic* (mayo de 1939).

⁵⁷ Kirstein, "Centrifugal, Centripetal", 3.

⁵⁸ Claude Summers explica que Kirstein formó parte de un grupo importante de escritores y artistas gays como Paul Cadmus, French Jared, George Tooker, Glenway Westcott y Monroe Wheeler de las décadas de los años treinta y cuarenta. Claude Summers, *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts* (San Francisco: Cleis Press, 2004).

⁵⁹ Los cuadros monumentales de Cadmus de gimnasios y parques representan esta línea desde una imagen satírica y celebratoria en los que presenta hombres de la clase obrera y la clase media. Richard G. Mann explica cómo Kirstein apoyó el trabajo de artistas como George Platt Lynes, quien realizó fotografías para el New York City Ballet que muestran interacciones románticas y sensuales entre bailarines masculinos. Véase Richard G. Mann, "Patronage II: The Western World Since 1900" y "American Art: Gay Male, 1900-1969", en GLBTQ Archives www.glbqtarchives.com

⁶⁰ Daniel Garza Usabiaga demostró en la exposición *Mecanización: Arte y Tecnología en la Producción de Siqueiros* (2014) en la Sala de Arte Público Siqueiros, mediante una amplia serie fotográfica, el interés de Siqueiros por desarrollar esta línea estética homoerótica en la posguerra (la cual tiene como antecedente el arte de entreguerras) para representar a la figura del trabajador industrial.

latinoamericana, dieron cabida a que su defensa del realismo humanista y simbólico continuara. Kirstein organizó la exhibición “Symbolic Realism in American Painting. 1940-1950”, presentada en el Institute of Contemporary Arts de Londres y en la Galería Edwin Hewitt de Nueva York. La muestra le permitió presentar con mayor profundidad y ejemplificar ampliamente su propia definición del arte moderno, la cual había buscado poner de manifiesto durante toda una década. Este caso es importante para nuestro análisis, ya que Kirstein repitió una estrategia determinante en su conceptualización del arte continental. Si en el catálogo de 1943 el crítico incluyó la obra norteamericana como ejemplo de arte latinoamericano, en esta otra publicación introdujo la obra de Julio Castellanos, *El día de San Juan* (1938), dentro de la categoría de “arte americano”. Tal vez Kirstein no buscó la desestabilización del concepto “arte latinoamericano” con este gesto. No obstante, lo que no puede negarse es que esta exposición en sí representó la contraparte de un modelo hegemónico desarrollado por el MoMA en la posguerra. Revisar este tipo de ejemplos sutiles, permite poner en duda las generalizaciones existentes en la historia para la definición de lo que conocemos como “arte latinoamericano”. A partir de estos casos, se ha pretendido abrir la discusión y las categorías para analizar la conformación de este término. Es posible concluir que la estrategia de definición del *arte norteamericano* que hizo Kirstein a la par de *latinoamericano* también fue relegado. Para Kirstein, esta respuesta hecha desde un realismo humanista y simbólico, también funcionó para marcar una distancia que tomó frente al modelo del museo neoyorkino, consolidado durante la posguerra.

ENTRE LA NORMA Y LA INVENCION:
LOS DOS ANDRADE Y LA CONSTRUCCION
DE UNA NUEVA ESTETICA
Y UNA NUEVA HISTORIA DEL ARTE EN EL BRASIL

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO
Instituto de Artes, Universidad Estatal de Campinas

Escribo una lengua tonta, pienso ingenuo, solamente para llamar la atención de los más fuertes que yo, para ese monstruo débil e indeciso aún que es el Brasil.

Mário de Andrade

Ninguna fórmula para la contemporánea expresión de mundo. Ver con ojos libres. [...] La reacción contra todas las indigestiones de sabiduría. [...] Apenas brasileros de nuestra época.

Oswald de Andrade

Introducción

Mi texto tiene por objetivo reflexionar sobre el proyecto modernista brasilerero, multifacético y contradictorio, el cual fue elaborado y gradualmente implementado a lo largo de los años veinte y treinta en los grandes centros culturales del país, por lo menos. En aquel periodo un conjunto expresivo de artistas e intelectuales se adjudicaron la tarea de (re) pensar el arte brasilerero y escribir una nueva historia sobre su evolución, no del todo desvinculada de la tradición europea, pero mucho menos dependiente de ese modelo. En ese contexto, dos nombres se destacan y se asocian de inmediato, como representantes de primera hora de la vertiente modernista paulista que procuraba imponer sus ideas en el país. Son ellos Oswald de Andrade y Mário de Andrade. “La importancia de esas figuras, en su época y después, torna imposible abordar el modernismo brasilerero sin mencionarlas, y aludir

a uno implica casi siempre aludir al otro”, escribe Gênese de Andrade a este respecto.¹

Claro está que sus ideas no se elaboraron de manera aislada, sino que a partir de la convivencia intensa con otros artistas e intelectuales, del choque causado por obras de arte innovadoras o, también, por la frecuentación de las vanguardias europeas (en especial en el caso de Oswald) y por la lectura atenta de textos y libros publicados en el exterior.

Para discutir la contribución de ambos en el proyecto modernista brasileño, retomo aquí, parcialmente, la estrategia utilizada por Hal Foster en “Archives of Modern Art”, cuando éste señala y analiza tres modos distintos de pensamiento y actuación que se hicieron perceptibles en el trabajo de artistas y estudiosos del campo del arte y de la historia del arte europeo, modos éstos que, a su vez, revelaban “mudanzas significativas en las relaciones de archivo obtenidas en la práctica del arte moderno, en el museo de arte y en la historia del arte de Occidente, aproximadamente entre 1850 y 1950”.² Los tres modos de archivamiento son por él discutidos mediante la asociación de algunos artistas/autores, presentados en duplas, y sus obras/textos, a saber: Baudelaire/Manet; Proust/Valéry; Panofsky/Benjamin.³

Las asociaciones propuestas por Foster no privilegian puntos de vista similares; al contrario, los autores/artistas de cada dupla divergen respecto de los temas que abordan y de los análisis que emprenden. Si la primera figura de cada dupla trabaja con la idea de unidad y totalidad del arte y defiende su capacidad permanente de reanimación (revivificación), la segunda afirma el carácter fragmentario del arte y se interesa en discutir las consecuencias de su inserción institucional. Evidentemente, no se trata de elegir cuál de los análisis es el correcto o el más apropiado, en la medida en que se asume que los cánones establecidos se muestran más como escombros que como barreras a ser infringidas y que “una tradición nunca es dada, mas antes construida, y [se revela] cada vez más provisoria de

¹ Gênese de Andrade, “Amizade em mosaico: a correspondência de Oswald a Mário de Andrade”, *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*, núms. 8 y 9 (2008): 162. De acuerdo a lo señalado por Gênese de Andrade, Mário guardó 27 documentos remitidos por Oswald, entre cartas, tarjetas postales y mensajes en hojas de papel. Se desconoce, sin embargo, el paradero de las cartas de Mário a Oswald.

² Hal Foster, *Design and Crime and other Diatribes* (Londres y Nueva York: Verso, 2003). El archivo es aquí entendido en la concepción de Foucault, como un *modus operandi*, un sistema discursivo activo que establece nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro y suscita nuevas maneras de entender y ordenar los indicios o registros del pasado.

³ En otro texto, también bastante conocido, Foster trata del impulso archivístico operante en el arte contemporáneo a partir del análisis de la figura del “artista-como-archivista”. Para ello, elige el trabajo de tres artistas: Thomas Hirschhorn, Sam Durant y Tacita Dean. Véase “An Archival Impulse”, *October* (otoño de 2004): 3-22.

lo que parece”.⁴ Para Foster importaba pensar sobre el potencial al mismo tiempo capacitador e incapacitante, destructor y reconstructor, transgresor y significativo de cada oposición por él propuesta.

Al traer este esquema de pensamiento para el contexto artístico-cultural brasileiro de los años veinte, algunas precauciones se hacen necesarias. Diferentemente de los centros artísticos europeos, en los cuales las vanguardias trabaron diversas batallas contra los cánones establecidos por las academias de enseñanza y por un mercado de arte conservador, Brasil no contaba en aquel momento con un sistema de arte mínimamente estructurado. Había pocos museos de arte y un número insignificante de galerías profesionales, en su mayoría localizados en los grandes centros económicos del país⁵ y que se volcaban hacia la comercialización de obras de artistas académicos y de extranjeros de pasaje por el mismo.

Tampoco enfrentamos la “amenaza” de la cultura de masa y de la expansión de la reproductibilidad técnica de modo semejante a lo que ocurría en Europa en aquellos años. Aunque muchos de nuestros modernistas se hayan servido de diferentes medios de comunicación para difundir sus ideas, creando nuevas revistas o escribiendo sistemáticamente en los periódicos de gran tiraje, y adoptando, así, tácticas características de las vanguardias europeas, eso no se dio en las mismas proporciones ni suscitó un fuerte antagonismo entre los defensores del arte erudito y de la cultura de masa.

Así, si pensamos como Hal Foster, la oposición que se impone en Brasil, en el periodo en discusión, es entre lo nacional y lo internacional (o aún, en otros momentos, entre lo nacional y lo universal).⁶ Si en la época de la realización de la Semana de Arte Moderno (1922) parecía ser importante tan solo “hacer algo diferente de aquello que la Academia enseñaba, o desear hacerlo, mismo que la información fuese parca y la dificultad grande”,⁷ al final de la década de los años veinte, la vanguardia brasileira pasa a considerar la modernidad como el momento de debatir, analizar e interpretar temas de interés nacional, lanzándose a una pesquisa consciente y sistemática de una *brasilidad* idealizada. Al mismo tiempo, anhelábamos el reconocimiento venido del exterior y, para ello, precisábamos confirmar nuestra integración a un ideario que se pretendía de carácter internacional. La cuestión de lo moderno asumió, en Brasil, un carácter ambiguo y

⁴ Foster, *Design and Crime and other Diatribes*, 67.

⁵ En esta época la capital de Brasil se situaba en Río de Janeiro y São Paulo apenas despuntaba como una metrópoli moderna.

⁶ Esta oposición se hará operante, de modos distintos, hasta los años setenta.

⁷ Aracy Amaral, *Artes plásticas na Semana de 22* (São Paulo: Editora 34, 1998), 160.

autorreflexivo, pues su defensa fue pautada por el deseo de ser al mismo tiempo auténtico y actual.

Al concentrarse en el caso brasileiro, y eligiendo apenas dos autores para el análisis, utilicé el esquema de Foster para examinar dos sistemas discursivos que contribuyeron a la difusión de un nuevo arte brasileiro. En el proceso de revisión pos-colonialista que viene dándose en diferentes campos del saber, se ha procurado destacar obras y autores que defendieron una voz autónoma en relación a los centros hegemónicos de poder. A partir de esta perspectiva, la figura de Oswald de Andrade es constantemente exaltada en el exterior, en función de la estrategia de afirmación cultural por él llevada a cabo en sus manifiestos, mas poco se discute la actuación de Mário de Andrade.

Como veremos, ambos simbolizan los impasses y avances de la intelectualidad brasileira confrontada a la dialéctica de lo nuevo y de lo viejo, de la continuidad y de la ruptura. Mário archivista, preocupado por el patrimonio nacional, y Oswald polémico y esencialmente irónico. Sus interpretaciones sobre el arte y la cultura brasileiros aún hoy suscitan polémicas y generan nuevos estudios, tanto de carácter puntual cuanto comparativo, que no deben ser menospreciados. En mi artículo, llevo en cuenta una serie de investigaciones realizadas en Brasil sobre estos dos autores a lo largo de los años, tanto en el campo del arte como en el campo de la literatura, y procuro señalar su importancia para mi análisis.

Los dos Andrade

El modernismo brasileiro y la historia del arte moderno en Brasil estuvieron marcados por la actuación de dos grandes personajes que, irónicamente, poseen el mismo apellido, mas no pertenecían a la misma familia: Mário y Oswald de Andrade. Amigos desde 1917, cuando se conocen en un evento en São Paulo, terminan la década con la ruptura de su amistad y jamás volverían a hablarse.⁸ Su relación, que alternó momentos de camaradería y conflicto, admiración intelectual y rivalidad, cuenta brillantemente la historia de un modernismo hecho de encuentros y desencuentros, aciertos y desaciertos, proyectos y experiencias dispares. Alrededor de ambos intelectuales se formó el grupo que prepararía la Semana de Arte Moderno de 22, marco fundamental en la historia del movimiento modernista brasileiro

⁸ El rompimiento se dio, por lo que todo indica, en función de comentarios irónicos que Oswald escribió al respecto de Mário en la *Revista de Antropofagia*. Oswald llama al amigo "Miss São Paulo traducido al masculino". En seguida, Oswald intentaría reaproximarse a Mário, mas éste jamás cedió.

y que, en los años siguientes, desarrollaría proyectos diferenciados de renovación estética y de construcción de un arte esencialmente nacional.⁹

De temperamentos y clase social distintos, Mário y Oswald apenas fueron artífices fundamentales del modernismo en el Brasil (visto de São Paulo) sino que también auxiliaron en la construcción de una nueva historia del arte, que veía con ojos de renovado interés un pasado hasta entonces olvidado. Según las palabras de Aracy Amaral, ellos fueron “personalidades complementares indispensables y características de la modernidad brasilera, tanto por la creatividad poética cuanto por la producción reflexiva y ensayística”.¹⁰ Compartían el amor por la poesía y las letras, así como el deseo de construir un arte nuevo, moderno y auténtico. Actuaron como críticos en diferentes periódicos e hicieron uso de sus columnas para divulgar sus ideas y manifestar su apoyo a artistas y causas. Cupo a Oswald dar a conocer al público el poeta Mário de Andrade, en artículo intitulado “Meu poeta futurista”, publicado en su columna del *Jornal do Comércio* en marzo de 1921. Mário, sin embargo, luego refutará el epíteto, afirmando no aferrarse a escuela alguna. En la interpretación del historiador Mário da Silva Brito, el episodio fue importante para que Mário de Andrade “venciese su timidez y pasase a actuar más atrevidamente en el movimiento”.¹¹

A principios de los años veinte ambos pregonaron abiertamente la ruptura con el pasado inmediato y clamaron la actualización del arte brasileiro con las vanguardias europeas, “sin que el término moderno fuese todavía claramente determinado”.¹² En seguida, se comprometieron con la defensa de una “poesía de exportación”, con la construcción de un

⁹ La Semana de Arte Moderno ocurrió en febrero de 1922 en el Teatro Municipal de São Paulo. La programación contó con ponencias, conciertos y una exposición de artes plásticas y arquitectura en el hall del Teatro. En la exposición participaron artistas próximos a los organizadores, no todos comprometidos de hecho con las posiciones modernas.

¹⁰ Aracy Amaral, “Oswald de Andrade e as artes plásticas no movimento modernista dos anos 20”, en Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio. Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar* (São Paulo: Editora 34, 2006), 24.

¹¹ Citado en Gênese de Andrade, “Amizade em mosaico: a correspondência de Oswald a Mário de Andrade”, *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*, núms. 8 y 9 (2008): 165. También para Para Antônio Cândido “es probable que la influencia inicial de Oswald (más osado, más viajado, más abierto), haya sido decisiva para llevar a Mário, tímido y provinciano, a zambullirse en el Modernismo”. Antônio Cândido, “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, en Cândido, *Vários Escritos* (São Paulo: Duas Cidades, 1995), 77.

¹² Como observa Annateresa Fabris, a principios de la década de los años veinte “el término moderno era una especie de talismán para el grupo [modernista], sin estar, sin embargo, claramente determinado. [...] El significado y el alcance del arte moderno no eran claros [...] y las categorías con las cuales [los modernistas] operaban eran, no raramente, antimodernas”. Annateresa Fabris, “Estratégias modernistas”, en Vera Bastazin, coord., *A Semana de Arte Moderna: desdobramentos, 1922-1992* (São Paulo: Educ, 1992), 49.

programa de emancipación cultural, calcado en la afirmación de nuestros trazos culturales, en el rescate de nuestro pasado y en la liberación de las fuerzas escondidas de la nación. De maneras independientes persiguieron sus ideales revolucionarios hasta la década de los años treinta, cuando la crisis económica (en el caso de Oswald) y la crisis política (en el caso de Mário) los llevó a tomar otras posiciones.

En ese momento, revisan sus posiciones vanguardistas y hacen un balance negativo del movimiento que ayudaron a crear y a fomentar. En 1933, Oswald dirá haber sido “payaso de la burguesía” y renegará el “sarampión antropofágico”, definiéndolo como una “especie de enfermedad infantil que afectó indiscriminadamente a aquellos que no habían recibido la vacuna marxista”. Ingresa entonces al Partido Comunista Brasileiro e intenta renovar su escritura y su pensamiento por vía de la doctrina marxista.¹³ Se dedica más ampliamente al teatro y escribe piezas de fuerte contenido político, como *O rei da vela*. Sin embargo, en la década de los años cuarenta, rechaza el marxismo y vuelve a admitir la relevancia de la antropofagia. Mário, a su vez, deplorará el ímpetu destructivo del modernismo en conferencia proferida en 1942, tres años antes de su muerte, afirmando que “[nosotros] modernistas de la Semana de Arte Moderno no debemos servir de ejemplo a nadie. Mas podemos servir de lección. [...] Y a pesar de nuestra actualidad, de nuestra nacionalidad, en una cosa no ayudamos verdaderamente, de una cosa no participamos: el mejoramiento político-social del hombre. Y ésta es la esencia misma de nuestra edad”.¹⁴

*El pensamiento estético de Mário de Andrade:
el sacrificio del artista erudito*

En comparación a Oswald, Mário tuvo una actuación más dilatada, diversificada, que abarcó varios campos del arte y de la cultura. Fue poeta, cronista y novelista, crítico de arte y de literatura, musicólogo e investigador del folclore brasileiro, además de profesor. Mantuvo extensa correspondencia —cuidadosamente conservada— con artistas e intelectuales brasileiros, en las cuales discute sobre arte y estética, orienta, aconseja, apunta caminos. A pesar de que él no haya sido el principal organizador de la Semana de

¹³ “En una estrecha solidaridad con mi estado de arruinado, me torné marxista militante y pasé a conocer conventillos, callejuelas, prisiones, sábanas rasgadas y hambre física”, escribe años más tarde en clave irónica. Citado en Anderson Pires da Silva, *Mário e Oswald. Uma história privada do modernismo* (Río de Janeiro: 7Letras, 2009), 99.

¹⁴ Mário de Andrade, “O Movimento Modernista”, en De Andrade, *Aspectos da literatura brasileira* (São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974), 255.

Arte Moderno, se convirtió en uno de los personaje-clave en la virada nacionalista del modernismo brasileiro en la segunda mitad de la década de los años veinte al defender la autonomía del arte producido en el país y buscar definir cuáles serían las formas de expresión artística más adecuadas a nuestra realidad.

Son varios los ejemplos de su tentativa de dirigir el movimiento, sea en textos de cuño teórico, sea en documentos de carácter privado. Cito aquí algunos, incluyendo dos cartas enviadas en 1924, año en que la orientación nacionalista se hace más fuerte en su discurso. A Sérgio Milliet le escribe cuando éste se encontraba en París:

Problema actual. Problema de ser alguna cosa. Y sólo se puede ser, siendo nacional. Nosotros tenemos el problema actual, nacional, moralizante, humano de abrasilizar el Brasil. Problema actual, muy moderno, fíjate bien porque hoy sólo valen las artes nacionales [...] Y nosotros sólo seremos universales el día en que nuestro coeficiente brasileiro pueda tener acceso a la riqueza universal.¹⁵

Dentro de ese mismo espíritu de convocación, aconseja al joven poeta Carlos Drummond de Andrade a lanzarse a un “brasilerismo independiente de los valores europeos”:

Usted es una sólida inteligencia y ya muy bien amueblada[...] a la francesa. Con toda la abundancia de mi corazón yo le digo que eso es una pena. Yo sufro con eso, Carlos, devótese al Brasil, junto conmigo. [...] Nosotros tenemos que dar al Brasil lo que él no tiene y por ello hasta ahora no vivió, nosotros tenemos que darle un alma al Brasil y para que eso sea posible, todo sacrificio es grandioso, es sublime.¹⁶

El año anterior, 1923, le escribió a Tarsila exhortándola a abandonar París, “abandonar a Gris y Lhote, empresarios de criticismos decrépitos y de estéticas decadentes”, y venir para “la mata virgen, donde no hay arte negra, donde no hay tampoco arroyos gentiles. Hay MATA VIRGEN. [...] Es de esto que el mundo, el arte, el Brasil y mi queridísima Tarsila necesita”.¹⁷

¹⁵ Citado en Eduardo Jardim de Moraes, *A Brasilidade modernista* (Río de Janeiro: Graal, 1978), 52.

¹⁶ Mário de Andrade, *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade* (Río de Janeiro: Record, 1978), 22-23. Carta de 10 de noviembre de 1924.

¹⁷ Aracy Amaral, coord., *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* (São Paulo: Edusp/IEB, 1999), 79. Carta de 15 de noviembre de 1923.

Además, en su *Ensaio sobre la música brasileira*, publicado en 1927, proclamó:

El criterio actual de la Música Brasileira no debe ser filosófico, sino social. Debe ser un criterio de combate. [...] Todo artista que en el momento actual haga arte brasileiro es un ser eficiente con valor humano. El que haga arte internacional o extranjero, si no es un genio, es un inútil, un nulo. Y es una reverendísima bestia”.¹⁸

Recatado, metódico, minucioso, Mário también emprendió un trabajo de documentación sobre el arte y la cultura brasileira de gran relevancia. Jamás salió del país, pero hizo diversos viajes de estudio por el Brasil. Además de participar de la caravana modernista que acompañó al poeta Blaise Cendrars a Río de Janeiro y a las ciudades históricas de Minas Gerais en 1924 (junto a Oswald y Tarsila, entre otros), realizó dos viajes etnográficos al norte del Brasil (Amazonia, en 1927 y Noreste, en 1928) y organizó una expedición en la cual recolectó amplio material sobre danzas, leyendas, cantos y rituales populares tradicionales en el norte y noreste del país. En la década de los años treinta, participó en la fundación del Departamento de Cultura de la Ciudad de São Paulo (el cual dirigió entre los años 1934 y 1936) y elaboró el anteproyecto para la creación del Servicio del Patrimonio Histórico Nacional, inscribiéndose de modo directo en la defensa de la preservación del patrimonio cultural brasileiro. En las palabras de Pedro Fragelli:

Mário concibió y organizó toda su actividad intelectual como una forma de praxis. [...] Mário organizó su vida y su obra teniendo en vista la realización de una intervención profunda y decisiva en la historia de la cultura brasileira, de modo a fundamentar la producción artística nacional en las matrices de la cultura popular del país.¹⁹

Sus textos sobre el arte barroco posibilitaron una revisión de nuestro pasado, lanzando nueva luz sobre artistas y monumentos entonces olvidados (Padre Jesuíno do Monte Carmelo, Aleijadinho, Mestre Valentim, Capela de Santo Antônio, Santuario Bom Jesus do Matosinho). Su deseo de construir una teoría sobre el Brasil lo lleva, con todo, a proponer un modelo de interpretación normativo, de carácter *totalizador*. Proyecta una unidad para

¹⁸ Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música brasileira* (São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962), 19.

¹⁹ Pedro Fragelli, “Engajamento e sacrifício. O pensamento estético de Mário de Andrade”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 57 (diciembre de 2013): 86-87.

el arte brasileiro y (re)ordena nuestro pasado y presente, excluyendo lo que, a su vez, no debe ser tomado como modelo o paradigma. Lo movía el deseo de religar el pasado colonial con el presente, pues creía que el arte barroco brasileiro era un “tesoro abandonado donde nuestros artistas podrían ir a recoger motivos de inspiración”, en contraposición a los modelos culturales extranjeros.²⁰ Además, consideraba el barroco minero [de Minas Gerais] una contribución original a la historia del arte universal, “un verdadero estilo, equiparándose, bajo el punto de vista histórico, al egipcio, al griego, al gótico” y veía a Aleijadinho como un artista genial, considerándolo el “héroe fundador de la nacionalidad”.²¹ Como observa Tadeu Chiarelli, “el arte de Aleijadinho, para Mário de Andrade, era la tradición posible de ser rescatada para validar la propia existencia del arte modernista, aún en devenir, en gran parte”.²²

Nacido en 1893, de una familia de clase media, Mário tuvo una educación esmerada. Se graduó en el Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo y pretendía seguir la carrera de pianista mas un tremor constante en las manos, adquirido después de la muerte trágica de uno de sus hermanos, le impidió realizar su sueño. Se sumergió en la poesía y publicó su primer libro de poemas en 1917, aún bajo la influencia de corrientes del pasado. En ese mismo año, visita la exposición de la joven pintora Anita Malfatti, quien volvía de una temporada de dos años de estudios en Nueva York, con obras fuertemente coloridas, de trazos expresivos y contornos notables, y tiene la revelación del arte moderno.²³ El impacto fue fuerte: según él, le encantó todo lo que vio, se enamoró de la obra de Malfatti, sin saber bien el por qué. Retornó a la exposición repetidas veces y, al final, se aproximó a la artista para declararle su intención de adquirir, en el futuro, el cuadro *O homem amarelo*.²⁴ Mário se torna amigo de Anita y, a lo largo de los años,

²⁰ Al respecto de la fascinación brasileira por modelos culturales ajenos, escribe Mário en 1928: “Nosotros brasileiros tenemos un diluvio de motivos así para nuestras decoraciones, café, maíz, mariposas, cobras, entre otros. Sin embargo, empleamos acanto, laurel, óvulos, cabezas de carnero y otras ingeniosidades que sólo tienen de nacional el ser monerías”. Citado en Aracy Amaral, *Artes plásticas na Semana de 22* (São Paulo: Editora 34, 1998), 46.

²¹ Véase, a este respecto, José Augusto Avancini, “Mário e o Barroco”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, núm. 36 (1994): 47-65.

²² Tadeu Chiarelli, *Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade* (Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007), 79. Chiarelli considera Mário un modernista que deseaba reatar con el Brasil anterior al siglo XIX.

²³ Anita Malfatti también estudió en Alemania, entre 1910 y 1914.

²⁴ Según relato tardío de Anita Malfatti (1951), Mário de Andrade, en una de sus últimas visitas a la exposición, le entrega una tarjeta: “Soy el poeta Mário Sobral, vine a despedirme. Voy a salir de São Paulo. Entonces muy serio y ceremoniosamente me ofreció un soneto parnasiano sobre la tela *O homem amarelo* y añadió: — Estoy impresionado con este cuadro, que ya es mío, mas

intentará actuar como su “conciencia-crítica”, exigiéndole la retomada de sus experimentaciones estéticas más radicales cuando la pintora se alejaba de los ideales vanguardistas del inicio de su carrera.

En diferentes ocasiones, Mário resaltaría la importancia de la exposición de 1917 para la historia del modernismo en Brasil. Al recordar los orígenes del movimiento, en la citada conferencia de 1942, escribe que “parece absurdo, mas aquellos cuadros [de la exposición de 1917 de Anita Malfatti] fueron la revelación. Y aislados en la inundación de escándalo que tomó a la ciudad, nosotros, tres o cuatro, delirábamos de éxtasis delante de cuadros que se llamaban *O homem amarelo*, *la Estudante Russa*, *la Mulher de cabelos verdes*”.²⁵

Según Eduardo Jardim de Moraes,

el contacto de Mario con Anita Malfatti fue fundamental también bajo el aspecto da formación de sus ideas sobre arte. La pintora abrió al escritor el acceso a la cultura alemana contemporánea, muy poco prestigiada en un ambiente de influencia predominantemente francesa. Mário comenzó a estudiar alemán en 1919, y tuvo dos profesoras. [...] por esa época su atención se volcó al expresionismo. Leyó en *L'esprit nouveau*, revista francesa que ya conocía, artículos sobre el movimiento alemán, inclusive el de Iván Goll, sobre los periódicos vanguardistas de Alemania, e incorporó a su biblioteca algunos de ellos, como *Der Sturm* y *Das Kunstblatt*.²⁶

Sin embargo, cabe resaltar que el interés de Mário por el expresionismo no se dio por cuestiones de estilo o técnica, sino por el hecho de compartir los mismos ideales del movimiento alemán, que acompañaba de lejos, así como la refutación de la doctrina del arte por el arte y la defensa de que el arte tiene un significado y una dimensión colectivos. Como veremos, esos son puntos esenciales del pensamiento estético de Mário, para quien el arte es una expresión interesada de la sociedad y debe tener una función mayor que la simple creación de lo bello. En diferentes ocasiones, el expresionismo servirá de lente para su análisis del arte brasileño, conforme lo han señalado diversos estudiosos. Mário fue igualmente influenciado por el purismo del grupo en torno a Le Corbusier y a la revista

un día vendré a buscarlo”. Citado en Marta Rossetti Batista, *Anita Malfatti no tempo e no espaço* (São Paulo: Edusp/Editora 34, 2006), 220. El escritor realizaría su deseo en 1922, comprando el cuadro en la abertura de la Semana de Arte Moderno de 1922.

²⁵ Mário de Andrade, “O Movimento Modernista”, en De Andrade, *Aspectos da literatura brasileira*, 240.

²⁶ Eduardo Jardim de Moraes, *Eu sou trezentos. Mário de Andrade: vida e obra* (Río de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015), 42.

L'esprit nouveau y supo “articular de forma original esas referencias, ya que estaba preocupado por solucionar cuestiones propuestas en el ambiente brasileiro en que vivía”:

Destacó en el expresionismo la importancia dada a los elementos instintivos, que vivifican la creación artística. En el purismo de la escuela de Le Corbusier le llamó la atención la preocupación constructiva y el ideal de contención formal, que él vendría a perseguir en sus libros.²⁷

Mário creía que el verdadero artista —fuese él pintor, escritor o músico— debería ser el representante de una cultura local y pregonaba la utilización, por el artista culto, de temas folclóricos y populares como forma de suprimir el abismo existente entre arte erudito y popular, entre las elites dominantes y el pueblo. Contrario a los excesos vanguardistas, rechazaría el “experimentalismo gratuito” y el formalismo acentuado de las corrientes abstractas y se opondría a su asimilación por los artistas brasileiros. Pero tampoco se dejó seducir por las certezas del academicismo o de la militancia política. Si el énfasis desmesurado en el carácter subjetivo del hacer artístico encubría, a su ver, el destino socializador del arte, la sumisión del arte a reglas preestablecidas o a propósitos ideológicos resultaba fatalmente en su empobrecimiento. Preocupado por elaborar una definición del arte moderno que conciliase criterios de naturaleza social y estética, clamaba por un arte al alcance del público, “un arte que implicase al mismo tiempo una liberación en relación a la esclavitud académica, y una disciplina que desarmase los espíritus más conservadores” y que impidiese que el arte “desapareciese bajo la inflación del yo”.²⁸

Un texto-clave para la comprensión de su pensamiento estético es “O artista e o artesão” [El artista y el artesano], tema de la clase inaugural de sus cursos de Filosofía e Historia del Arte en la Universidad del Distrito Federal, en 1938.²⁹ En él, Mário revela su preocupación con la dimensión artesanal envuelta en el arte, creyendo que residía ahí el elemento socializante del trabajo del artista. A su ver, la superación del individualismo exacerbado de los tiempos modernos sólo sería plenamente alcanzada por medio de la sumisión del artista a los ideales de la colectividad —lo que implicaba una renuncia a pesquisas formales de interés puramente

²⁷ Eduardo Jardim de Moraes, *Eu sou trezentos. Mário de Andrade: vida e obra* (Río de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015), 43.

²⁸ Nelson Aguilar, “Mário de Andrade: percurso crítico de Anita a Vieira da Silva”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, núm. 30 (1989): 133.

²⁹ Mário de Andrade, “O artista e o artesão”, en De Andrade, *O Baile das quatro artes* (São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975), 9-33.

individual— y por medio de un respeto a las determinaciones de orden material del arte —en el caso de un pintor a la “realidad del cuadro”.

Como afirma Eduardo Jardim de Moraes en otro estudio dedicado al escritor, “la obra del teórico Mário de Andrade es un esfuerzo para poner en jaque a la doctrina romántica del genio y subrayar la función del arte en la vida de las colectividades”.³⁰ El núcleo de su teoría del arte, aún según Moraes, reside en la “afirmación de la dimensión integradora y social del arte aliada a un concepto de técnica artística basada en el respeto a las exigencias materiales en ella contenidas”.³¹

En la década de los años treinta, Mário elige a Cândido Portinari como el artista moderno por excelencia por conseguir conjugar su visión humanista y su interés por cuestiones sociales a una intensa pesquisa plástica. Recordemos que Portinari fue el primer artista modernista brasileño en recibir un premio en el exterior.³² En un ensayo escrito en 1939, cuando el artista ya disfrutaba de relativa fama, Mário loa su “instintiva humanidad”, que “no le permite perderse en virtuosismos” o en “fantasías personales excitantes”, definiéndolo como “el más moderno de los antiguos”, un “buscador inquieto y constante”, pero “dueño de un saber técnico tradicional”. Él es un “modelo de artista integralmente dedicado a su arte”, un “vigoroso ejemplo moral”, para quien “no tiene interés la originalidad sólo por el gusto de ser original”.³³

Cabe recordar que Portinari encarnará, como ningún otro, en la modernidad brasileña, la figura del pintor “histórico”, social. Preocupado por valorizar la función educativa del arte y deseoso de establecer un contacto inmediato con el público, Portinari permanecerá fiel, hasta el fin de su vida, a una visión “realista” del arte. En su opinión, “todo artista, que medite sobre los acontecimientos que perturban al mundo, llegará a la conclusión de que, haciendo su cuadro más legible, su arte, en vez de perder, ganará, y mucho porque recibirá el estímulo del pueblo”.³⁴ Su interés por la pintura mural, por ejemplo, refleja su deseo, aunque utópico, de educar al público en los valores del arte moderno. Por tanto, busca temas

³⁰ Eduardo Jardim de Moraes, *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade* (Río de Janeiro: Relume Dumará), 88.

³¹ Jardim de Moraes, *Limites do moderno*, 44-45.

³² En 1935, él recibió una mención honrosa por su tela *Café* en la Exposición Internacional de Arte Moderno organizada por el Instituto Carnegie de Pittsburgh.

³³ Mário de Andrade, “Cândido Portinari”, en De Andrade, *O Baile das quatro artes*, 124-134. Véase también, a respecto de Portinari, Annateresa Fabris, *Cândido Portinari* (São Paulo: Edusp, 1996), 118.

³⁴ Ipiaba Martins, “O abstracionismo já foi superado —declara Cândido Portinari”, *Artes plásticas* (enero/febrero 1949). Citado en Aracy Amaral, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970* (São Paulo: Nobel, 1987), 242.

que hablen “a la inteligencia y al corazón de todos”, y no duda en recrear episodios fundamentales de la historia del Brasil retomando, a veces, obras de pintores ya consagrados, como Victor Meirelles y Henrique Bernardelli.

Según Nelson Aguilar, los escritos de Mário de Andrade otorgaron la legitimación teórica necesaria a la facción figurativa ampliamente dominante en Brasil hasta el inicio de la década de los años cincuenta. Al insistir en el sacrificio del artista erudito en pro de una comunicación más funcional con la colectividad, Mário transforma al artista en un “operario del arte”. “La solución propuesta por Mário para abolir el abismo entre arte erudito y popular pasa por la despersonalización del artista a favor del contacto con el pueblo”.³⁵ Lo que importa “es la materia, el asunto del cuadro”. Es por esa razón, afirma Aguilar, que Mário ve en Portinari el paradigma del pintor moderno pues en él el contenido prevalece sobre la forma y la tarea del misionario se sobrepone a la del pintor.

Así como Portinari, Mário de Andrade consideraba el arte como una fuerza viva de la sociedad y hasta el final de su vida defendería la producción de un arte brasileiro autónomo y volcado para el colectivo. En entrevista concedida en 1944, Mário afirma que siempre fue contra el arte desinteresado:

Para mí, el arte tiene que servir. Puedo decir que desde mi primer libro hago arte interesado. [...] La responsabilidad del artista con su público [...] esto es lo que es difícil, esto es lo que impone mil sacrificios (de que no es lo menos doloroso, reconozco, el sacrificio de su propio arte), esta responsabilidad es la que impone el ejercicio de su no conformismo. [...] El artista no sólo debe, mas tiene que desistir de sí mismo.³⁶

*La vena satírica de Oswald de Andrade:
el retorno a la originalidad nativa*

Oswald, a su vez, construyó para sí la “imagen del intelectual bravío, que no apreciaba las opiniones poco comprometidas, siempre listo a manifestar su abierta opinión”, a hacer bromas y crear controversias, mismo que fuese a costas de varias amistades.³⁷ *Bon vivant*, seductor incorregible (se

³⁵ Nelson Aguilar, “Mário de Andrade: percurso crítico de Anita a Vieira da Silva”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, núm. 30 (1989): 144.

³⁶ Citado en Pedro Fragelli, “Engajamento e sacrifício. O pensamento estético de Mário de Andrade”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, núm. 57 (diciembre 2013): 85.

³⁷ Maria Eugenia Boaventura, “Prefácio”, en Oswald de Andrade, *Os dentes do dragão. Entrevistas* (São Paulo: Editora Globo, 2011), 20.

casó cinco veces), aristócrata, comunista, burgués y bohemio, su figura multifacética y polémica llegó a eclipsar su obra. Su vena satírica, su crítica mordaz y su espíritu insumiso e irreverente construyeron su fama mas también contribuyeron en su aislamiento y rechazos posteriores.³⁸ En los años 1940, “época en que los periódicos más importantes rehusaban sus artículos [...], en la que no tenía fans y distribuía autógrafos solamente en las casa de empeño y a los bancos”,³⁹ Oswald protestó contra la “hostilidad calculada” que buscaba encubrir su acción pionera en el movimiento de 22 bajo la fábula de que él “sólo hacía chistes e irreverencia”.⁴⁰ En carta abierta al joven Antonio Candido, que emprendía estudio sobre su trabajo, recordó que “él había sido el único a responder, en el preciso momento, al asalto desastrado con que Monteiro Lobato encerró la carrera de Anita Malfatti. Fui quien escribí contra el ambiente oficial y definitivo, el primer artículo sobre Mário de Andrade y el primero sobre Portinari”.⁴¹

Antonio Candido, a su vez, así abordó el tema del Oswald “legendario y anecdótico”:

Sin embargo, este Oswald legendario y anecdótico tiene razón de ser: su elaboración por el público muestra lo que el mundo burgués de una ciudad provinciana veía como peligroso y negativo para sus valores artísticos y sociales. Él escandalizó por el hecho de existir, porque su única y poderosa personalidad saturaba al medio con su simple presencia. [...] Era tan complejo y

³⁸ Ejemplo de la recepción negativa de la obra de Oswald por la crítica de los años 1940/1950, que construye una oposición entre Mário (lado serio) y Oswald (lado frívolo), es el análisis de Wilson Martins (1965). Para él, “Mário de Andrade encarnaría, en la revolución modernista, la sinceridad literaria: es el místico de la literatura; Oswald de Andrade fue más que el ‘payaso de la burguesía’ como se definía [...], él fue el payaso literario: no fue el místico, sino el mistificador. Uno [Mário] no tenía el gusto por la mistificación; el otro [Oswald] no tenía el gusto por la sinceridad. Citado en Anderson Pires da Silva, *Mário e Oswald. Uma história privada do modernismo* (Río de Janeiro: 7Letras, 2009), 99.

³⁹ Maria Eugenia Boaventura, “Prefácio”, en Oswald de Andrade, *Os dentes do dragão. Entrevistas* (São Paulo: Editora Globo, 2011), 12.

⁴⁰ Maria Eugenia Boaventura, en el prefacio citado, recuerda que algunas publicaciones literarias de la década de los años treinta y cuarenta llegaron a excluir el nombre de Oswald de números en los que se hacía un balance del movimiento modernista.

⁴¹ Citado en Anderson Pires da Silva, *Mário e Oswald. Uma história privada do modernismo* (Río de Janeiro: 7Letras, 2009), 92. De hecho, solamente Oswald de Andrade salió públicamente en defensa de Anita Malfatti. En artículo publicado en 11 de enero de 1918, Oswald responde a la crítica virulenta de Lobato solicitando “aplausos a quien se arroja a exponer en nuestro pequeño mundo del arte pintura tan personal o moderno”. Afirma además que la “distinguida artista consiguió, para el medio, un buen provecho, lo agitó, lo sacó de su tradicional lerdez de comentarios y nos dio una de las más profundas impresiones de buen arte”. Como vimos, Oswald publica en marzo de 1921 el artículo que revela el poeta Mário de Andrade al público.

contradictorio que la única manera de trazar su contorno es hacer simplificaciones más o menos arbitrarias. ¿Cómo explicar, de hecho, la convivencia permanente, dentro de él, de un buen y mal escritor? ¿De un adorador del pasado y de un anunciador del futuro? ¿De una mirada infalible y de áreas de la más completa opacidad? Con todo, a partir de estos choques y muchos otros se formó el hombre singular, a veces casi aislado de su tiempo.⁴²

Oswald se graduó como licenciado en Derecho, en la Escuela del Largo de São Francisco (hoy día USP) en 1919, mas se definió como *un hombre sin profesión*, al intitular su autobiografía *Un hombre sin profesión. Memorias y confesiones* y afirmar que “en el Brasil, ser escritor es no tener profesión. Fue lo que me sucedió. Y a tantos otros”.⁴³ Oswald fue poeta, novelista y dramaturgo de vanguardia, además de crítico teatral y fomentador cultural. Participó en la creación de las revistas *O Pirralho* (1911-17), *Papel e Tinta* (1920-21), *Revista de Antropofagia* (1928-1929) y del semanario político *O Homem do Povo* (1931). Postuló su candidatura a la Academia Brasileira de Letras en 1940 y al cargo de Diputado Federal por el *Partido Republicano Trabalhista*, en 1950, sin éxito. Deseó ser profesor universitario, y redactó dos tesis distintas para dos concursos en la Universidad de São Paulo: la primera, en 1945, para la cátedra de Literatura Brasileira de la Facultad de Filosofía de la USP, con la cual obtuvo el título de Libre-Docente, y la segunda, para concurrir a otra vacante en la misma facultad, en 1950.⁴⁴

En comparación con Mário de Andrade, la actuación de Oswald se hizo más evidente en el campo artístico y es mucho menos metódica o programada. Su interés no se vuelca tanto para la (re)invención de una disciplina, se trata más bien de una intervención poética que tendrá reverberación significativa en el campo historiográfico y estético.

Estimulado por los ideales futuristas, exaltó en sus textos el fragmento, la rapidez, la agresividad y se tornó el porta-voz, en el modernismo brasileño de la década de los años veinte, de una actitud belicosa, que asumió el conflicto como única forma de superación del atraso. Sus manifiestos

⁴² Antônio Cândido, “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, en Cândido, *Vários Escritos* (São Paulo: Duas Cidades, 1995), 86-87.

⁴³ “Perdeu o apetite o terrível antropófago. Entrevista para a Revista Manchete”, 17 de abril de 1954. En Oswald de Andrade, *Os dentes do dragão. Entrevistas*, 370. El primer volumen de su autobiografía, *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens da mamãe*, fue publicado en 1954, año de su muerte.

⁴⁴ Se trata de las tesis: “A Arcádia e a Inconfidência” (1945) y “A crise da Filosofia messiânica” (1950). En la segunda tesis, Oswald retoma y valoriza los aspectos utópicos contenidos en la antropofagia, oponiendo la cultura antropofágica (basada en el libre albedrío de los hombres) a la cultura mesiánica (basada en la autoridad de la ley divina). Sin embargo, Oswald termina por no participar en el concurso, pues se exigía la graduación en Filosofía para la inscripción.

Pau-Brasil y *Antropófago* son documentos esenciales en cualquier estudio sobre las vanguardias en América Latina y su contribución no cesa de ser exaltada. Su tono irónico e irreverente, su estilo telegráfico, así como la fuerza de sus metáforas e imágenes remiten, sin embargo, a los manifiestos vanguardistas europeos. Al valorizar la dimensión primitiva de nuestra cultura, Oswald, supo, como nadie, hacerla “coincidir con la entonación moderna y contemporánea de los *ismos* europeos”.⁴⁵

Hijo único de una familia adinerada, de origen latifundista, Oswald viajaba con frecuencia por Brasil y para el exterior, sin medir en gastos, hasta el advenimiento de la crisis de 1929. Se vio entonces obligado a recurrir a la fortuna dejada por el padre, fallecido en 1919, concentrada en terrenos e inmuebles en la Gran São Paulo, y se deshizo gradualmente de la gran mayoría de sus bienes, inclusive de objetos de su colección de arte.

Para Antônio Cândido el deseo de movilidad fue uno de los dos trazos centrales de su personalidad (humana y literaria):

Y en su vida buscó sin cesar la renovación en todos los campos, para evitar el pecado mayor de la esclerosis, de la parada que le parecía negar la propia esencia de la libertad y por tanto el de su ser. Hasta el gusto por el la viaje, la variación de los lugares, la mudanza de casas y alianzas, la sucesión de los contactos humanos y de una cierta volubilidad manifestaban esta ley de sucesión vertiginosa y reconstituyente.⁴⁶

Su primer viaje a Europa ocurre en 1912, y a pesar de que se diga que él “trajo en el equipaje el futurismo”, será solamente a partir de la década de los años veinte cuando los ecos del movimiento italiano se harán sentir en su trabajo. En 1922 retornará a Europa, en compañía de la pintora Tarsila do Amaral, con quien se casaría en 1926. La asociación entre ambos (la pareja “Tarsivald”, como Mário gustaba llamarlos) representa un capítulo aparte, de gran importancia, en la historia del modernismo brasileiro y merece ser aquí abordada, aunque sea de forma breve.

Tarsila y Oswald fueron una pareja que, en conjunto, descubrieron el arte moderno en París y fueron responsables, cada uno a su modo, de la construcción de una imagen de Brasil en la que lo moderno y lo primitivo se coadunan. Sus obras revelan una elección consciente de filiaciones y asociaciones a determinadas ideas y movimientos que sólo se tornó posible en función de su frecuentación del *petit monde* de las vanguardias parisienses.

⁴⁵ Jorge Schwartz, *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20. Oliverio Girondo e Oswald de Andrade* (São Paulo: Perspectiva, 1983), 88.

⁴⁶ Antônio Cândido, “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, en Cândido, *Vários Escritos* (São Paulo: Duas Cidades, 1995), 91.

A este respecto, tal vez Paulo Prado haya sido uno de los primeros en manifestarse, al afirmar que “Oswald de Andrade, en un viaje a París, de lo alto de un atelier de la Place Clichy —ombligo del mundo— descubrió, deslumbrado, su propia tierra”.⁴⁷ De modo semejante, escribe Tarsila desde París a sus padres, en 1923, que se siente cada vez más brasilera:

quiero ser la pintora de mi tierra. [...] No piensen que esa tendencia brasilera en el arte es mal vista aquí. Todo lo contrario. Lo que se quiere aquí es que cada uno traiga la contribución de su propio país. Así se explican el éxito de los ballets rusos, de los grabados japoneses y de la música negra. París está harta del arte parisiense.⁴⁸

Varios estudiosos ya señalaron la dimensión del interés por el salvaje, por lo primitivo o por la temática del canibalismo, fundamentales en los manifiestos de Oswald, temas que estaban presentes en el ambiente parisiense de la década de los años veinte en el cual circulaba la pareja de artistas. Los encuentros y relaciones sociales y artísticas que ellos mantuvieron en París, en sus diversas estadías en la ciudad, fueron factores esenciales para la renovación que se percibe en su trabajo a partir de 1923. En ambos, “la ambición de brillo social se mezclaba a las pretensiones de supremacía intelectual, en una amalgama de prácticas de consumo de lujo e inversiones culturales”, no siendo posible disociar su aceptación en el restringido medio vanguardista de París de sus frecuentaciones sociales.⁴⁹

Cito como ejemplo la importancia de los contactos que ambos mantuvieron en París la relación que establecieron con el poeta Blaise Cendrars. Él los presentaría a una parcela expresiva del mundo artístico y literario parisiense. Por su intermedio, Oswald y Tarsila conocen a Brancusi, Jean Cocteau, Fernand Léger, Erik Satie, los marchands Ambroise Vollard y Léonce Rosenberg. Además, Cendrars le daría diversas orientaciones a Tarsila sobre su trabajo y su carrera, aconsejándola con frecuencia.

Aunque la relación entre texto y obra deba siempre hacerse con cautela, muchas obras de Tarsila parecen de hecho ilustrar con perfección las ideas propagadas por Oswald en sus manifiestos. El propio Oswald, en 1944,

⁴⁷ Citado en Jorge Schwartz, *Vanguardas Latino-americanas. Polémicas, Manifiestos e Textos críticos*, 63.

⁴⁸ Citado en Aracy Amaral, *Tarsila. Sua obra e seu tempo* (São Paulo: Edusp/Editora 34, 2003), 101-102.

⁴⁹ Sérgio Miceli, *Nacional Estrangeiro* (São Paulo: Cia das Letras, 2003), 129. En diversas cartas a Tarsila Oswald le recomendaría visitar Poiret y Patou, dos de sus costureros de preferencia, y cuidar mucho su apariencia.

exaltaría la contribución de Tarsila para la renovación del arte brasileiro, estableciendo relaciones directas con los manifiestos de su autoría:

Si me preguntasen cual es el filón original con el que Brasil contribuye para este nuevo Renacimiento que indica la renovación de la propia vida, yo señalaría el arte de Tarsila. Ella creó la pintura *Pau-Brasil*. Si nosotros, modernistas del 22, anunciamos una poesía de exportación en contra de una poesía de importación, ella fue quien ilustró esa fase [...]. Fue ella quien dio, al final, las primeras medidas de nuestro sueño bárbaro en la *Antropofagia* de sus telas de la segunda fase, *La Negra*, *Abaporu*, y en el gigantismo con que hoy renueva su espléndido apogeo. De otro lado, tenemos la majestuosidad que alcanza el sentido del fresco en los cuadros de Lasar Segall.⁵⁰

Mas tal vez sea más justo que pensemos en una influencia recíproca, de doble mano. Cuenta la leyenda que Oswald de Andrade, al recibir como regalo de cumpleaños de su entonces compañera, Tarsila do Amaral, el cuadro al cual darían el nombre de *Abaporu*, llama a Raúl Bopp y le dice: “Vamos a hacer un movimiento alrededor de este cuadro”. Según las palabras de Tarsila, aquella “figura monstruosa, de pies enormes plantados en el suelo brasileiro al lado de un cactus, le sugirió a Oswald la idea de la tierra, del hombre nativo, salvaje, antropófago.”⁵¹

En el *Manifiesto antropófago*, Oswald retoma algunas de las ideas contenidas en el *Manifiesto Pau-Brasil*, publicado cuatro años antes, en el cual proclamaba la abolición de toda concepción erudita de la obra y la recuperación de los elementos despreciados por la poesía nacional. “El contrapeso de la originalidad nativa para inutilizar la adhesión académica”, escribe entonces. Con todo, si el *Manifiesto Pau-Brasil* predicaba el retorno a la originalidad nativa para acabar con todas las indigestiones de sabiduría, el *Manifiesto antropófago* proclamaba la absorción del enemigo para transformarlo en tótem.⁵²

⁵⁰ Oswald de Andrade, “Aspectos da pintura através de *Marco Zero*”, en De Andrade, *Ponta de lança* (São Paulo: Globo, 1991), 125.

⁵¹ Citado en Aracy Amaral, *Tarsila. Sua obra e seu tempo*, 279. En entrevista realizada en 1928, Oswald declara haber hallado la antropofagia “en la pintura bárbara de Tarsila. Años más tarde, con todo, diría que el movimiento antropofágico fue efecto inmediato de su embate con el grupo Verde-Amarelo y de la Anta (de derecha), y no sugerido, como se propala, por el *Abaporu*.”

⁵² Cabe recordar que la novela *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter*, de Mário de Andrade, fue publicada cinco meses después del lanzamiento del Manifiesto antropófago. Al borrar las fronteras entre lo erudito y lo popular, lo primitivo y lo moderno, esta novela parece ir al encuentro del proyecto de Oswald. Mário, con todo, jamás se dejó seducir por la retórica del manifiesto. En carta a Tristão de Ataíde, Mário lamenta que su novela, escrita entre diciembre de 1926 y enero de 1927, sea lanzada en aquel momento, pues ella “va a parecer enteramente antropófaga”. Sobre el

Para Oswald, Brasil podría ofrecer algo de valor a la civilización occidental; él creía posible trillar un camino nuevo, original, que nos condujera a una sociedad libre de condicionamientos alienantes, como proclamó, de forma utópica, en el párrafo final del *Manifiesto antropófago*: “Contra la realidad social, vestida y opresora, registrada por Freud —la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin penitenciaría del matriarcado de Pindorama”.

Desde esta óptica, el hombre brasileiro se convertiría en el portador de una nueva concepción de mundo, en el caso que actuase con vigor: Contra “la peste de los llamados pueblos cultos y cristianizados, [...] contra la verdad de los pueblos misionarios, [...] contra todos los importadores de consciencia enlatada” era necesario revalorizar los elementos nacionales. “Antes de que los portugueses descubriesen Brasil, Brasil ya había descubierto la felicidad. [...] Nuestra independencia aún no fue proclamada. [...] Queremos la revolución Caraíba. Mayor que la Revolución Francesa”. Si fuese necesario, deberíamos actuar como antropófagos. “Sólo la Antropofagia nos une”, declaró. “Socialmente. Económicamente. Filosóficamente”.⁵³ Oswald rompe, así, con la visión romántica e idealizada del buen salvaje, celebrando el caníbal tupi por su poder transformador, por su capacidad de crear la inestabilidad, el conflicto, en vez de un resultado, una conclusión o síntesis.

Al ser cuestionado, en entrevista realizada en el año del lanzamiento del Manifiesto, cómo definiría a la Antropofagia, Oswald responde que su mayor objetivo es el de “extirpar de la nacionalidad lo que le es extraño y antagónico”:

La antropofagia es el culto a la estética instintiva de la Tierra Nueva. [...] Es la reducción, a cachivaches, de los ídolos importados, para la ascensión de los tótems raciales. [...] Es la propia tierra de América, el propio limo fecundo, filtrando y expresándose a través de los temperamentos vasallos de sus artistas. Éstas son las definiciones que consigo construir, en el momento.⁵⁴

Benedito Nunes, en su célebre ensayo *Oswald canibal*, señala que, para el escritor modernista, “era el primitivismo que nos capacitaría a encontrar

manifiesto, comenta que “ni puedo decir que lo hallo horrible porque no lo entiendo bien. [...] En relación a los trechos que entiendo en general no concuerdo”. Citado en Mário de Andrade, 71 cartas de Mário de Andrade (Río de Janeiro: Livraria São José, s/d), p. 29. Organización Lygia Fernandes.

⁵³ Oswald de Andrade, “Manifiesto Antropófago”, *Revista de Antropofagia*, núm. 1 (mayo de 1928).

⁵⁴ “Nova escola literária” (*O Jornal*, 18 de mayo de 1954), en Oswald de Andrade, *Os dentes do dragão. Entrevistas*, 65.

en los descubrimientos y formulaciones artísticas de lo extranjero aquella mezcla de ingenuidad y pureza, de rebeldía instintiva y de elaboración mítica que formaban el depósito psicológico y ético de la cultura brasileira”.⁵⁵

También Roberto Schwarz resaltó el valor de esa “postura cultural irreverente y sin sentimiento de inferioridad”:

[En ella] el desajuste no es visto con vergüenza y sí con optimismo, como indicio de inocencia nacional y de la posibilidad de un rumbo histórico alternativo. [...] Es el primitivismo local que devolverá a la cansada cultura europea el sentido moderno, es decir, libre de la maceración cristiana y del utilitarismo capitalista. La experiencia brasileira sería un punto cardinal diferenciado y con virtualidad utópica en el mapa de la historia contemporánea.⁵⁶

Si la antropofagia de Oswald no obtuvo victoria sobre las otras propuestas modernistas de interpretación de la especificidad cultural brasileira en el momento de su elaboración o en los años inmediatamente siguientes, marcados por un intenso comprometimiento político, religioso y social en el campo de las artes —inclusive, como vimos, por parte de su autor—, ella fue tal vez la que más impactó afirmativamente a las generaciones futuras y al debate artístico nacional, en especial a partir de los años sesenta. El propio Oswald, en conferencia proferida en Belo Horizonte en ocasión de la Exposición Modernista organizada por Kubitschek en 1944, afirmó considerar la antropofagia “un lancinante divisor de aguas” de nuestro modernismo, “el ápice ideológico” que salvó el sentido del movimiento por haber “caminado decididamente para el futuro”.⁵⁷

Oswald muere en 1954, sin asistir al reconocimiento pleno de su obra. Sin embargo, al final de la década, su trabajo vuelve a despertar el interés de jóvenes artistas. La recuperación de su obra y de sus ideas se da primeramente por los poetas concretistas, en especial los hermanos Augusto y Haroldo de Campos, que exaltan el radicalismo estético, el pensamiento discontinuo y el lenguaje directo de sus poemas de los años veinte.⁵⁸ Sin abordar las revisiones a que Oswald sometió su pensamiento, consideran

⁵⁵ Benedito Nunes, *Oswald canibal* (São Paulo: Perspectiva, 1979), 25-26.

⁵⁶ Roberto Schwarz, “Nacional por subtração”, en Schwarz, *Que horas são?* (São Paulo: Cia das Letras, 1989), 37-38.

⁵⁷ “La antropofagia fue en la primera década del modernismo el ápice ideológico, el primer contacto con nuestra realidad política porque dividió y orientó en el sentido de futuro”, afirma aún el escritor Oswald de Andrade, “O caminho percorrido”, en De Andrade, *Ponta de lança*, 111-112.

⁵⁸ Para los concretistas, el legado de Oswald fue mucho más revolucionario en el campo de la experimentación formal que el de Mário. Con esto, rompen con la celebración en torno de Mário, que venía ocurriendo desde su muerte, en 1945, y llaman la atención para otro modernismo.

su poesía revolucionaria, ejemplo mayor de la potencialidad de la postura vanguardista en un país periférico. Para Anderson Silva:

En pleno alborocer de los años 1960, la escritura de Oswald proveía, a los concretistas, los argumentos necesarios para cuestionar la corriente sociológica, atacándola en el cerne del problema de la literatura brasilera: el nacionalismo literario. Al fin y al cabo, había sido el profeta de una literatura de exportación, un pensamiento antropofágico, un internacionalismo.⁵⁹

A finales de los años sesenta, el concepto de antropofagia también sirve de base para que los tropicalistas cuestionasen el paradigma nacionalista entonces en auge y demostrasen que la noción de una producción “genuinamente nacional” era desprovista de sentido. En 1967, el montaje de la pieza *O rei da vela*, por el grupo de Teatro Oficina, bajo la dirección de José Celso Martinez Corrêa, se tornó un marco en la recepción del trabajo de Oswald, impactando toda una generación, de intelectuales, como Roberto Schwarz, a artistas, como Caetano Veloso. Oswald de Andrade será entonces comprendido como un autor visionario, al frente de su tiempo y se tornará un faro para las nuevas generaciones.⁶⁰

El concepto de antropofagia sirvió también, en esos mismos años difíciles, de motivo para discursos políticos de tono belicoso, como el de Silviano Santiago, que, en texto publicado en la década de los años setenta, defiende la eficacia del ritual antropófago de la literatura latinoamericana como estrategia de sabotaje a los valores culturales y sociales impuestos por los conquistadores. Desde su punto de vista, en función de una política de colonización cultural, América “se había transformado en copia, simulacro que se quería más y más semejante al original, cuando su originalidad no se encontraría en la copia del modelo original, sino en su origen”, en su valor diferencial.⁶¹

⁵⁹ Citado en Anderson Pires da Silva, *Mário e Oswald. Uma história privada do modernismo* (Río de Janeiro: 7Letras, 2009), 111.

⁶⁰ Como señala Bruna Lima, “Después de la puesta en escena, autores como Roberto Schwarz, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, que habían asistido a la pieza [O rei da vela], escribieron textos que actualmente componen una parcela significativa y bastante influyente de la fortuna crítica de Oswald de Andrade. Por otro lado, los tropicalistas, con Caetano Veloso en la dirección, también pasan a verse fuertemente impactados por la representación teatral y comienzan, de ahí en adelante, a interpretar el atraso brasilero y a problematizar la entrada de la industria cultural en el país por medio de la noción de antropofagia”, en Bruna Della Torre de Carvalho Lima, *Vanguarda do Atraso ou Atraso da Vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil* (Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2012), 21.

⁶¹ Silviano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, en Santiago, *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural* (Río de Janeiro: Rocco, 2000), 14.

Más recientemente, en 1998, Paulo Herkenhoff utilizó la antropofagia como hilo conductor de la 24^a. edición de la Bienal de São Paulo. En esa ocasión, Herkenhoff afirmó entender la antropofagia como una “estrategia crucial en el proceso de constitución de un lenguaje autónomo en un país de economía periférica”, señalando que, en América Latina, el modernismo —y el *Manifiesto antropófago*— es momento luminoso en la búsqueda de la superación de la herencia colonial y de nuestra síndrome de emulación del arte europeo.⁶²

Dos legados fundamentales para la cultura brasileira

Oswald, el *enfant terrible*, devorador, ocupa hoy un lugar de mayor destaque en el imaginario internacional sobre el Brasil, sobre el arte brasileiro. En un escenario marcado por la dinámica de la globalización y por la tentativa de anulación de las diferencias, la postura agresiva, activa y altiva, del antropófago, parece apuntar nuevos caminos, capaces de romper con la posición de subalterno. Sin embargo, el legado de Mário no debe ser dejado de lado, olvidado. La actualidad de Mário reposa en su militancia a favor de la preservación del patrimonio artístico nacional, en su interés por la cultura popular, en su actuación (a pesar de pautada por la noción de sacrificio) en pro de la democratización de la cultura en un país cuya división entre ricos y pobres, entre poderosos e desposeídos tal vez se haya atenuado, mas aún se hace incontrolablemente presente.

⁶² Paulo Herkenhoff, “Introdução geral”, *Núcleo histórico: Antropofagia e história de canibalismos. Catálogo da XXIV Bienal Internacional de São Paulo* (São Paulo: Fundação Bienal, 1998), 24.

ALGO NUEVO, ALGO VIEJO Y ALGO ROBADO: EL ARTE LATINOAMERICANO EN DOS TEXTOS DE JUAN ACHA

MARÍA SOLEDAD GARCÍA MAIDANA

Instituto de Investigaciones Estéticas-Facultad de Arte,
Universidad Nacional de Colombia

A lo largo de los años 70 el debate sobre la función de la crítica y de la teoría del arte en América latina fue agitado y controvertido. Al tratar de avanzar más allá de las posiciones tradicionales “latinoamericanistas”, el conjunto de propuestas que animaron este debate, tomaron como centro de reflexión el problema de la producción artística de un continente con un perfil sociopolítico transformado. La fisonomía del continente había cambiado: los fracasos a repetición de una tentativa “panamericanista” entre Estados Unidos y el continente sudamericano forjaron la vía intervencionista norteamericana en la política local de los países sudamericanos; el miedo a la expansión de la revolución cubana por todo el continente se encargó del resto. Estos procesos de política exterior dirigidos por Estados Unidos dibujan un arco temporal que va desde 1948 con la firma de la Carta de Bogotá hasta su corolario en la década de los sesenta, con la ejecución del programa económico y administrativo de la Alianza para el Progreso. Se delimitaba así claramente la voluntad y el deseo intervencionista y expansionista del gobierno norteamericano.

Si la fisonomía del continente había cambiado, las apuestas y los objetivos de la práctica artística habían seguido el ritmo de estos cambios. Ésta fue una de las primeras observaciones realizadas por Juan Acha a finales de la década de los sesenta.¹ De una manera bastante restringida es posible leer el trabajo de Acha a la luz de la historia política del continente, tejiendo cada vez la malla de eventos políticos que marcaron fuertemente su trabajo intelectual.² Las correlaciones entre los eventos políticos

¹ Juan Acha, *Art in Latin America Today* (Washington DC: Pan American Union, 1961).

² Hacia mediados de los años sesenta Juan Acha acompañará y apoyará por medio de sus escritos en la prensa peruana y en su trabajo como galerista, la formación y consolidación de

continentales,³ la vida política local y el trabajo teórico de Acha pueden siempre encontrarse porque, en efecto, el autor encarga de manera singular la figura del intelectual comprometido: por un lado como promotor de un arte nuevo que animaba las prácticas artísticas más vanguardistas en el Perú de los años cincuenta y por otro, como teórico y polemista⁴ que animaba la “revolución cultural” en el continente.⁵ Sin embargo, la identificación entre autor, obra y contexto político⁶ es una perspectiva muy reducida para leer las propuestas y las apuestas elaboradas por Acha.

Señalemos en principio los tres núcleos que serán problematizados y conceptualizados por Acha: la historia del arte, la crítica de arte y la teoría del arte. Rastreadremos estos tres núcleos a través de dos publicaciones; la primera de ellas publicada en 1979, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema*

un grupo llamado “Arte Nuevo”. Este grupo estaba conformado por Ernesto Maguina, Consuelo Rabanal, Leonor Chocano, Luis Zevallos Hetzel, Luis Arias Vera, Teresa Burga, Jaime Dávila, Gloria Gómez Sánchez, Hilda Chirinos y Eduardo Castillo, entre otros. El golpe de estado de 1968 favorecerá a la producción gráfica como el afiche, el cartel y la producción artística comprometida con los procesos sociales y nacionalistas de Perú. Véase David Flores-Hora, “Tránsitos múltiples: dictaduras militares y arte en el Perú entre los años ‘68 y ‘80”, en *Arte y crisis en Iberoamérica: Segundas Jornadas de Historia del Arte*, eds., F.G. Schiappacasse, G.C. Aliaga and J.M.M. Silva (Santiago de Chile: RiL Editores, 2004), 152. Sobre el trabajo intelectual de Acha en Perú y en las instituciones de aquel país remitimos al lector al trabajo de Miguel López y Emilio Tarazona, “Juan Acha y la Revolución Cultural. La transformación de la vanguardia artística en el Perú a fines de los Sesenta”, en *Juan Acha, nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: Mass-media, lenguajes, represiones y grupos* (Lima: IIMA/ Universidad Ricardo Palma, 2008).

³ Para una lectura del trabajo de Acha en una red de relaciones intelectuales, políticas, culturales no sólo en el contexto latinoamericano sino más ampliamente en el enclave de lo global, remitimos al lector a la tesis doctoral de Joaquín Barriendos Rodríguez, “La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos”, doctorado en historia, teoría y crítica de arte (Universidad de Barcelona, 2013).

⁴ Sobre la figura de Acha y su trabajo como crítico remitimos al lector al trabajo de Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Colección Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012).

⁵ Sobre el papel de Acha como promotor de los movimientos de renovación en Perú, véase el artículo de Gustavo Buntinx, “Modernidad andina/Modernidad cosmopolita. Trances y transiciones en la vanguardia peruana de los años sesenta”, en: Enrique Oteiza, coord., *Cultura y política en los años 60* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires-Instituto de Investigaciones Gino Germani/Facultad de Ciencias Sociales, 1997), 267-286 (publicado por los editores bajo el título “Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana”).

⁶ Gerardo Mosquera en una lectura comprensiva de las discusiones y debates que animaron a los intelectuales en América Latina no duda en afirmar que el esfuerzo de Acha (y sus contemporáneos) por fundar una teoría del arte estaba, en efecto, profundamente arraigada en la tradición literaria con un espíritu identitario continental. Así, en la propia configuración del discurso crítico y teórico estos tres elementos autor-obra-contexto se encontraban ya enlazados como argumento fuerte del pensamiento. Véase Gerardo Mosquera, “Introducción” en *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin American* (Londres: inIVA, 1995).

de producción⁷ y la segunda publicada originalmente en 1984 bajo el título *Hacia un pensamiento visual independiente*.⁸ La escogencia de estos textos responde a la voluntad de describir un arco temporal que contenga los temas más relevantes de su pensamiento. Asimismo, el texto publicado en 1979 significa, en la producción intelectual de Acha, un verdadero esfuerzo intelectual de síntesis; esta publicación tiene su origen en un artículo publicado en 1973 cuando Acha comenzaba a transitar del comentario de exposiciones hacia el dominio de la producción teórica e intelectual a través de las páginas de la revista *Plural*.⁹ Seis años más tarde Acha lleva adelante un proyecto de investigación que retoma los lineamientos de aquel artículo; este proyecto de investigación encargado por la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la Universidad Nacional Autónoma de México, permitirá sintetizar no sólo las preocupaciones conceptuales del autor, sino poner de manifiesto su posición frente al rechazo de sus colegas en la academia:

Muchos de nuestros puntos de vista fueron gestados y presentado en el curso de Teoría del Arte que impartimos durante casi cuatro años en la misma Escuela; curso al que renunciamos cuando, al postular a la titularidad, fuimos reprobados.¹⁰

Por su parte, la segunda publicación recoge la propuesta concreta de Acha en torno a la posibilidad de una teoría de arte latinoamericana; las ideas allí expresadas condensan de manera ejemplar el tránsito conceptual y argumentativo que queremos mostrar. En este arco temporal podemos reconocer no sólo los temas recurrentes de su pensamiento, sino especialmente una forma, un tono y un ritmo de escritura particular.

⁷ La estructura del sistema repite incesantemente la división ternaria; esta división ubica como marco teórico de los procesos sociocultural básicos: la producción, la distribución y el consumo. Acha consagra la escritura de un libro para cada una de estas unidades interdependientes; así, en 1979 abordará la producción en *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. Luego en 1981 el autor señalará los lazos profundos entre la producción artística y la sociedad en su libro *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. Finalmente el autor trabajará sobre los circuitos de distribución y de consumo a través del libro *Arte y su distribución*. Es principalmente mediante estas tres publicaciones que Acha elabora su sistema de pensamiento; las unidades básicas guardan una estrecha relación de interdependencia y a lo largo de estos escritos se pueden encontrar trazas del sistema subyacente. Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, Sección de Obras de Sociología (México: Fondo de Cultura Económica), 1979,

⁸ Juan Acha, "Hacia un pensamiento visual independiente", en *Hacia una teoría americana del arte*, Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar, eds. (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991), 18.

⁹ El artículo de referencia que contiene los lineamientos fundacionales de la trilogía que desarrollara más adelante Acha, llevaba por título "Las posibilidades del arte en América Latina", *Plural*, núm. 24 (septiembre de 1973): 52-54.

¹⁰ Acha, "Prólogo", en *Arte y sociedad*, 21.

En consecuencia y teniendo en cuenta que otros textos podrían incluirse en la descripción de las operaciones enunciativas de Acha, dejaremos por fuera los textos que el autor dedicó exclusivamente a la crítica, aquellos que Acha consagró a la pedagogía y a la formación artística y más ampliamente, a los artículos orientados hacia una crítica cultural.¹¹

La frontera entre la historia del arte, la crítica y la teoría puede distinguirse de manera muy precisa y, sin embargo, estas fronteras bien delimitadas están menos ligadas a una definición o a una declaración que al resultado de una cierta estrategia argumentativa. En otras palabras, las fronteras disciplinares son —en los textos de Acha— el resultado de una estrategia que se desarrolla cuidadosamente. Es cierto que la palabra “estrategia” puede connotar un juicio negativo, como si se tratase de una manipulación. No obstante, es posible vincular la estrategia con un movimiento anticipatorio, con el desarrollo de una partida del juego en donde el jugador prevé en sus movimientos futuras acciones dentro de la partida. Es este último sentido el que adoptaremos para describir algunas de las apuestas teóricas de Juan Acha.

La producción escrita de Acha es verdaderamente extensa como lo hemos señalado; ella contiene una diversidad de artículos y comentarios escritos para la prensa,¹² notas de exposiciones y reseñas de artistas destinadas a una prensa más especializada, ensayos e informes de investigación y libros publicados como síntesis de muchas otras investigaciones. El conjunto de su producción marca, primero un distanciamiento con la práctica disciplinar de la historia del arte, para en segundo término realizar un viraje de la crítica de arte hacia otro campo más extenso y más impreciso también, el de la teoría del arte. Es cierto que es posible distinguir dos momentos en la producción intelectual de Acha: un primero periodo, el de sus comienzos en Perú de los años cincuenta hasta 1971, momento de su exilio a México donde comenzara su segunda etapa de trabajo.

La división del trabajo por etapas implica una serie de decisiones y de consecuencias difíciles de sostener aquí; señalemos brevemente que este criterio inaugura, conceptualmente, una jerarquización y series de secuencias progresivas que poco responden a las urgencias, necesidades y disputas de la vida intelectual. Privilegiaremos aquí independientemente de las etapas, los problemas que acompañaron a Acha. La elección de este enfoque que rastrea problemas y desarrollos conceptuales desdibuja el orden clasificatorio; así, un problema no tiene, necesariamente, un momento originario

¹¹ Para una comprensión somera de la abundante producción escrita del autor, ofrecemos al lector al final del artículo una selección bibliográfica de referencia.

¹² Acha comienza su trayectoria intelectual bajo el seudónimo J. Nahuaca, escribiendo una columna de crítica de arte en el periódico *El Comercio* (Lima, Perú) a partir de 1958.

sino que atraviesa con diferente intensidad la producción del autor. En este sentido, la elaboración conceptual de un problema —su reflexión— agobia y atormenta la producción del autor; el cuerpo de este sentimiento es la escritura. Quizá como consecuencia de esto último, una de las características que ira acrecentándose a lo largo del tiempo, es el uso de un tono enfático en su escritura.

Los textos de Acha no renuncian a la fuerza que aporta el tono enunciativo y, en gran medida, éste marca el ritmo y el movimiento de las frases. El diagnóstico de la situación apela al uso de declaraciones perentorias para mostrar lo urgente y lo dramático de la situación cultural; el balance de la situación permitirá la articulación de afirmaciones lapidarias, incontables. Finalmente y frente a los peligros descritos por Acha, se sucede la prospección, la enunciación de acciones futuras para salir de esa situación. Estas características en la escritura argumentativa de Acha ubican sus escritos en un pasaje largo y complejo de la crítica de arte hacia la teoría del arte.

Si la distribución y ubicación de la historia, la crítica y la teoría del arte tienen en el texto una disposición estratégica que oscila entre proximidad y oposición o incluso de acecho, la escritura en Acha anticipa estos movimientos. El estilo, según Roland Barthes, puede comprenderse como una fuerza individual ligada a las restricciones personales del escritor. El estilo se erige como ritual por fuera de todo clivaje social; así, el estilo es el “producto de una vitalidad”.¹³ La escritura, por el contrario, será el resultado de una intención y de una escogencia; ella es, según Barthes, un *ethos* que liga el trabajo del escritor a una funcionalidad precisa: el uso social del lenguaje literario. La escritura es alojada así en los campos de decisión que el autor toma para construir su posición. Ella es el lugar donde el autor liga la forma de su texto a una historicidad de la lengua. En este sentido, la escritura es también el movimiento progresivo del despliegue de la estrategia. No se trata de una manipulación; la escritura elabora a partir de diferentes combinaciones la autoridad del autor y esta elaboración tiene una larga historia. Incluso si una investigación en torno a las variaciones de los estilos y las escrituras en los textos de críticos e historiadores de arte en América latina sea un trabajo extenso y aún por realizar, puntualizaremos aquí algunos trazos recurrentes en los textos de Juan Acha como metodología de aproximación a su producción intelectual.

Una de las características de los textos de Acha es la repetición o la sucesión de tres momentos que se articulan: el diagnóstico, la evaluación y la prescripción, apuntaladas por el uso del tono enunciativo que acabamos de señalar. Esta operación argumentativa y epistemológica, se encuentra presente de manera contundente en *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema*

¹³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (París: Éditions du Seuil, 1972), 17.

de producción. Esta secuencia de tres momentos se divide y subdivide en etapas o estancias: así, por ejemplo, dentro del sistema de producción cultural, el autor reconoce de manera jerárquica y de modo decreciente el siguiente orden: un primer renglón lo conforman la producción de conocimiento científico, tecnológico y la producción de tecnologías básicas. De esta última Acha derivará la labor artesanal, de la segunda, la producción del diseño y de la primera lo que él denominará “artes cultas”. El segundo renglón configura, según el autor, la unidad de las artes visuales; subdivididas para el estudio, entre producto, productor y producción. El producto, objeto de consumo y de distribución dentro del sistema de producción, no es solo la obra de arte en términos objetuales sino todo “objeto útil de la tecnología y del conocimiento de las ciencias humanas y naturales”.¹⁴ Esta ampliación de la noción de producto tendrá consecuencias directas en la configuración del trabajo crítico, teórico y como curador en Acha.¹⁵ Si la noción de producto animará la reflexión del autor hacia la configuración de nuevas prácticas artísticas que subviertan o dinamicen los códigos de percepción establecidos, la figura del productor ocupará un lugar central en su pensamiento. El productor, el hacedor, no coincide en todos sus puntos con la figura del artista que dibuja el mercado; para Acha el productor es un sujeto social resultado de un sistema cultural. En este sentido, el productor refleja en buena medida los vínculos y mecanismos primordiales de la sociedad; es justamente por ello que el productor asume una responsabilidad frente a la comunidad. Para el autor esta responsabilidad exige que el productor cultural tienda hacia la innovación y no sólo a su inscripción como fuerza productiva. El valor de la innovación constituirá la piedra de toque en las reflexiones teórico-estéticas del autor. Hemos puntualizado algunos de los nodos del sistema previsto por Acha para el desarrollo de un pensamiento visual independiente. Estas observaciones tienen por objeto mostrar la complejidad y riqueza del trabajo adelantado por el autor para describir y singularizar la práctica artística del continente; estas consideraciones revelan la exigencia de un trabajo en profundidad y extenso en el cual no sólo se describan los diferentes nodos, sino que éstos puedan ser leídos en el cruce de perspectivas entre el materialismo dialéctico, el marxismo althusseriano y la crítica a la ideología y a las instituciones.¹⁶

¹⁴ Acha, *Arte y sociedad*, 87.

¹⁵ En este sentido véase la lectura avanzada de Fabiana Serviddio en torno a las muestras y exposiciones de Acha en México (Serviddio, *Arte y crítica*, 2012).

¹⁶ En este sentido y a manera de síntesis, el autor en el prólogo de la publicación de 1979 afirmará: “con el propósito de trazar las bases sociogenéticas del arte latinoamericano, ampliaremos y pormenizaremos el esquema dialéctico-materialista de la acción de la base económica sobre el arte, señalando, a manera de considerarlo, las diez condiciones más importantes que debemos

En este texto me gustaría retomar el gesto de división ternaria de Acha para exagerarlo y amplificarlos en un solo y gran trazo de su pensamiento. La idea de exagerar el gesto no busca simplificar o caricaturizar el trabajo llevado a cabo por Acha; por el contrario, nos permite, por un lado, reforzar y subrayar la amplitud de su trabajo mientras que por otro lado nos impide reducir y abocetar los problemas nombrados por Acha. La exageración arrastra las cosas mucho más lejos que lo que la exactitud las hubiera ubicado. Algo nuevo, algo viejo y algo robado dividen así los tres momentos de este artículo donde lo nuevo lleva el sello de la teoría del arte, lo viejo el de la historia del arte y lo robado el de la crítica de arte. Trazaremos de manera muy sucinta los pasajes entre cada una de estas prácticas a partir de la elaboración de un pensamiento visual independiente, principal objetivo en las reflexiones de Acha en los dos textos que hemos citado.

Algo viejo: la historia del arte como disciplina en desuso

La “historia del arte”, como término y como disciplina, no es citada con frecuencia en los textos de Acha. Sin embargo, ella se proyecta como una sombra en buena parte de sus reflexiones. Dentro de los numerosos temas de debate que abordara Acha en sus trabajos, la historia del arte se ubica dentro de los primeros; para el autor, la historia del arte es la síntesis de todos los males del proyecto positivista y en consecuencia, está condenada a repetir incansablemente la historia de la cultura occidental; así, la historia del arte se aproxima peligrosamente al historicismo. Este acercamiento que adquiere por momentos el valor de sinónimo y de condena, marcará muchas de las transiciones en la crítica a la historia del arte elaborada por Acha. Las transiciones de esta crítica se articulan en torno a la secuencia que habíamos anotado anteriormente: diagnóstico seguidamente de un balance de la situación y, finalmente, la proyección de una acción. Veamos en una extensa cita cómo el autor articula cada uno de estos pasajes:

Las causas las conocemos: la pérdida de importancia social y cultural de las artes visuales (que más que todo experimentan un cambio de importancia); el desarrollo y popularidad de los nuevos canales de información traídos por la tecnología (cine, TV y derivados rotograbados); la inoperancia de los lenguajes artísticos visuales en sociedades como la nuestra, cuya ecología es más objetual (tecnológica) que natural, o esto en camino de serlo. Esto sólo por nombrar las causas más saltantes.

tener presente en cualquier aplicación del esquema: lejanía, retardo, periodos largos, reciprocidad, contradicciones, etc.” Acha, *Arte y sociedad*, 20.

Pero poner demasiada atención en las causas resulta peligroso: éstas despiertan con facilidad lamentaciones y nostalgias, las que, a su vez, nos pueden inducir a obstinarnos en conceptos caducos y a tomar por finalidades de los cambios conceptuales los meros afanes regresivos (la recuperación de algo perdido o deteriorado) y los esfuerzos homeostáticos (adaptación a los cambios ambientales).

Esto sucede cuando persistimos en conceptos viejos con la vana ilusión de limpiar las artes visuales y devolverles el brillo y la consiguiente estabilidad que tuvieron en los mejores momentos de la sociedad burguesa. O bien cuando pretendemos restituir los alcances espirituales y demográficos que tuvieron como las únicas fuentes de información icónica que fueron de la sociedad, y el artista estaba de acuerdo con lo fundamental de ésta. En un caso u otro, estaremos dando la espalda al presente y, sobre todo, escamotearmos todo cambio radical y renovación prospectiva.¹⁷

Si la historia del arte, próxima al historicismo, está condenada a repetir la misma historia, a devenir relato del pasado, de lo anquilosado por una tradición en decadencia, es necesario, por tanto, un cambio radical. Esta idea de cambio palpitará en los textos de Acha, como una fuerza y un impulso que engendra el movimiento. Pero esta idea de cambio no se dirige hacia un ideal de progreso o de desarrollo con vistas al bienestar futuro; en los textos de Acha el cambio es sinónimo de transformación. La distinción entre cambio y transformación se presenta como uno de los núcleos conceptuales fuertes en Acha; se trata para el autor de poner en movimiento y de transformar el fundamento mismo de la cultura, es decir, la forma en que ella se concibe y construye en nuestra sociedad. De allí que el autor apostara por una lectura sistémica y social de las relaciones de producción, intercambio y consumo artístico. La urgencia de esta transformación marcará el ritmo de aceleración para todas las acciones a desarrollar para llegar a la conformación de un pensamiento visual independiente.

Lo decisivo reside ahora en cuestionar y cambiar los hasta la fecha vigentes modos de conceptuar, concebir y cambiar el arte (de crearlo) señala Acha a comienzo de la cita y este señalamiento se transforma en una constatación, en una verificación del orden prioritario que deben tomar las acciones futuras. No se trata de avanzar en cualquier dirección o acelerando cualquier movimiento, sólo la puesta en duda de los actuales valores de la cultura y la voluntad de cambio pueden asegurar, según Acha, el triunfo de las acciones propuestas. El éxito de estas acciones lleva la marca de la inversión, incluso

¹⁷ Acha, "Hacia un pensamiento visual independiente", 47.

de la subversión, de una práctica artística ligada al objeto¹⁸ hacia otra práctica más compleja y conceptual que sintetiza la verdadera transformación cultural.¹⁹ De la afirmación sostenida por Acha se desprende que el viraje conceptual de la práctica artística no tiene por objetivo primordial un tipo de materialidad específica porque “hoy importan primero los conceptos de arte y luego viene el producto —viejo o nuevo—, así como su curso social y comunicabilidad demográfica”.

Si la voluntad de un movimiento de cambio atraviesa gran parte de sus escritos, la referencia al tiempo es igualmente constante, especialmente aquella que señala la urgencia del tiempo presente. Así, las indicaciones deícticas jalonan el texto entre el presente y el futuro: hoy, ahora, presente, mañana, renovación o prospección; apoyándose en estas formas deícticas, Acha distribuye las tareas disciplinares: la historia del arte —o el historicismo simplemente— en tanto que disciplina consagrada a los estudios de la producción artística objetual, se anuda a los valores del pasado. La historia emprende su tarea con la vana ilusión de limpiar las artes visuales y así otorgarles un nuevo brillo y la estabilidad que supieron tener en los mejores momentos de la sociedad burguesa. Incluso, la historia del arte puede ir más lejos cuando intenta restituir la dimensión espiritual y demográfica que las artes visuales tuvieron en un momento determinado, justamente en aquel periodo donde las artes visuales fue la única fuente de información icónica de la sociedad. Desde esta perspectiva, la historia del arte se acordaría de manera ejemplar con la elaboración de postulados universalistas que identifican la unidad nacional con la identidad cultural.

El giro conceptual del arte se inscribe en un tiempo extraño, entre un futuro prospectivo y un presente inacabado; en consecuencia, no es posible localizarlo en el presente en tanto es un proyecto aún por realizarse, aún por configurar. Este giro conceptual, según Acha, debe ser capaz de circular y de penetrar de manera rápida y efectiva en la sociedad. Adicionalmente, la práctica conceptual retoma el gesto vanguardista de rechazo a la tradición, concebida como una pesada herencia que puebla la práctica artística de

¹⁸ Para comprender los matices de esta propuesta y su vínculo con la propuesta no objetualista, remitimos al lector al artículo de Miguel López y Emilio Tarazona, “Desgaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años sesenta. Una primera coordenada de rastro apenas perceptible”, en *Imágenes perdidas: censura, olvido y descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XII Jornada del CAIA* (Buenos Aires, 2007).

¹⁹ Para adelantar una de las conclusiones de las reflexiones de Acha sobre el proceso de transformación del producto y del sistema cultural, reenviamos al lector a la conferencia pronunciada por el autor en 1981 durante el Primer Coloquio de Arte No-objetual en el Museo de Arte Moderno de Medellín en Juan Acha, *Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina: Primer coloquio latinoamericano sobre arte no objetual* (Museo de Arte Moderno de Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 1981).

“conceptos que son ya viejos”. Es quizá por esto que el autor alerta sobre el dudoso consejo que puede aportar un estudio detallado de las causas sociohistóricas de nuestra realidad; dicho de otra forma, Acha desconfía del análisis minucioso del pasado que no lea el presente. El pasado, la historia, la pintura o más ampliamente toda producción objetual, prefiguran en Acha los puntos de referencia de los que hay que huir. A estos puntos de referencia Acha agrega los ingredientes que han caracterizado la cultura occidental: el universalismo, la unidad y la identidad en tanto que pilares de la cultura.²⁰ En este marco, la historia del arte es una de las herramientas de conservación y de divulgación de estos valores. Si la crítica al historicismo constituye el primer movimiento de una crítica historiográfica fructífera, es igualmente importante no perder de vista la dimensión histórica de la producción artística. Dicho de otra forma, el gesto crítico que intenta dismantelar la reducción, la manipulación y todas las artimañas de las que se ha servido el historicismo, no debe obturar dicha dimensión histórica. “Necesitamos del pasado. Nadie lo duda. Pero como un impulso hacia la compenetración con el presente”²¹ sostiene Acha en un intento por recuperar la historia. Si el pasado, con todo su peso, ahoga la fuerza de la historia es el presente quien podrá salvarla.

Algo robado o prestado: la crítica de arte como práctica intermedia

El presente juega un rol fundamental en los textos de Acha. El presente es el momento en el que luego del diagnóstico de la situación, el balance acelera otra vez el ritmo. Es en el presente donde hay que pensar la urgencia y la aceleración de todas las acciones posibles porque, ya lo hemos visto, la gravedad de la situación nos corta el aliento. El presente conserva su condición de inaprehensible pero, paradójicamente, en los textos de Acha el presente opera en tanto que catalizador de acciones. Esta inestabilidad del presente (como una carga potencial) se encuentra, según Acha, también en la función de la crítica de arte. Muy por el contrario a la historia del arte, la crítica de arte se ha separado del pasado en tanto ésta se focaliza en dos tareas descuidadas por la historia: el lenguaje poético y el desafío de la transposición del fenómeno visual hacia el lenguaje escrito.

²⁰ El problema de la unidad identitaria y cultural es un tema extenso y complejo en el pensamiento de Juan Acha que excede a los objetivos de esta presentación; sin embargo, reenviamos al lector interesado en este tema a la compilación de artículos y de ensayos reunidos en: Juan Acha, *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Colección Galería Serie Estudios (Caracas, Venezuela: Ediciones GAN, 1984).

²¹ Acha, “Hacia un pensamiento visual independiente”, 52.

Así, el presente guarda siempre su condición de inasible. Sin embargo, en el texto de Acha el presente opera como catalizador de acciones. En cierto sentido es el presente el puente donde se elabora la transformación deseada por el autor. De una cierta manera, podemos afirmar que es la exigencia revolucionaria lo que albergan los textos de Acha; lejos de tratarse de una profecía de un futuro lejano, sus escritos ofrecen siempre un pronóstico. La exigencia revolucionaria, como lo señala Koselleck,²² requiere con igual urgencia un tipo de escritura que pueda comprometerse y alentar la continuidad de acciones de tal manera que el tiempo proyectado sea realizable. En Acha se reúnen, así, el pronóstico y el tiempo de la revolución, comprendida esta última como una aceleración del tiempo.

Esta inestabilidad del presente cargado de una fuerza potencial, comporta un número de características con las que Acha revestirá a la crítica de arte. Por el contrario a lo que sucede con la historia del arte, la crítica se ha ya separado del pasado puesto que su trabajo imbrica dos aspectos despreciados por la historia del arte: el lenguaje poético y el desafío de la transposición de lo visual hacia la escritura.

El crítico se sirve de metáforas y experiencias literarias para penetrar mejor en el mundo de las formas y colores. Porque en lo poético, muchas veces, se confunden estéticamente las artes visuales y su hermana la literatura (...). El crítico y el teórico, por lo demás, están obligados a cargar con el problema de someter el hecho visual al raciocinio para trasegarlo en las palabras que combinen la visibilidad plástica con la inteligencia verbal.²³

Pero la crítica no es más que un rudimento en el movimiento de cambio y transformación. La crítica puede conducir a la teoría y esto parece ser la progresión deseada; sin embargo, para cumplir con esto la crítica debe encontrar su emplazamiento particular, alejándose de la literatura y conquistar su autonomía. Para Acha la historia del arte tiene pies y manos atados al pasado mientras la crítica de arte no se somete a ninguna atadura. Sin embargo, ella no es aun totalmente independiente; el lazo que conserva con la literatura y en consecuencia con la crítica literaria, puede inducirla a realizar transposiciones u olvidos.

El trabajo del crítico puede fácilmente caer en la descripción anecdótica o bien en una serie de consideraciones abstractas que se alejan diametralmente de la producción artística a la cual se refiere “esta crítica tiene como máxima aspiración el buen escribir, y preocupada por la metáfora deja sin

²² Reinhart Koselleck, *Le futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques* (París: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990).

²³ Acha, “Hacia un pensamiento visual independiente”, 44.

tocar el espectáculo pictórico, así como evita enfrentar las ideas capaces de servir de levadura al pensamiento visual independiente”.²⁴ Evidentemente, esta crítica que renuncia a construir un pensamiento visual independiente muestra de un solo golpe sus límites y su impostura conceptual. La crítica así práctica se encuentra condicionada por las restricciones políticas y literarias que impiden una verdadera crítica de arte —un preámbulo al pensamiento visual independiente.

El doble condicionamiento de la crítica entre la literatura y la política puede, incluso, limitar el pensamiento visual independiente. Si la crítica de arte quisiera fecundar y hacer germinar conceptos para un pensamiento visual independiente, debe cortar sus antiguos lazos; es decir, ser autónoma. Sobre la exigencia de autonomía, Acha no hará ninguna concesión. Comprendemos entonces una de las razones por las cuales la crítica de arte no ha encontrado aún su autonomía: ella se nombra “boom de la literatura latinoamericana” de los años sesenta y setenta y ha dejado una profunda impronta en la producción cultural del continente. Según Acha el “boom” de la literatura ha instaurado “el mito de la palabra impresa, la entronización de la literatura como el máximo exponente de nuestra cultura —que en realidad es— y la fetichización de la alfabetización y del libro como llaves maestras de la cultura y del progreso, tanto individuales como colectivos, nos habitúan sin quererlo a mirar todas las artes y las cosas a través de la literatura (como palabras) y no de sus formas y como espectáculos”.²⁵ Habíamos señalado antes el rechazo de Acha a identificar todo concepto de cultura a obras o a artistas en particular. El “boom” literario es para el autor una paradoja: de un lado, contribuye al redescubrimiento de la cultura latinoamericana y del otro, ha marcado y condicionado la continuidad de este movimiento. En este sentido, la crítica de arte, inscrita en esta filiación tradicional con la crítica literaria utilizaría las mismas categorías estilísticas para buscar en la producción visual correspondencias con el fenómeno literario. Ahora bien, la crítica condicionada por la literatura podría también caer en la misma trampa de una descripción superficial, llevando principalmente su atención sobre los efectos narrativos. No obstante, a esta última consideración, Acha sumará el condicionamiento cultural en la mirada del crítico y más ampliamente en la relación que el espectador puede emprender con la producción visual. En efecto “ya sea porque el idioma nos impone modos de ver o porque paradójicamente nuestro ámbito predominantemente visual nos impide detenernos en el

²⁴ Acha, “Hacia un pensamiento visual independiente”, 44.

²⁵ Acha, “Hacia un pensamiento visual independiente”, 43.

espectáculo artístico para profundizarlo, lo evidente es que nuestra mirada se comporta más libresca que vivencialmente.”²⁶

El diagnóstico sobre la crítica de arte parece ser menos severo que el de la historia del arte. Esta proximidad a la crítica por parte de Acha puede ser leída como un gesto que une sus primeros escritos “críticos” en la prensa peruana con su posterior deriva hacia la teoría del arte. Sin embargo, el autor no se limitará a la hora de detallar el diagnóstico de la situación para la crítica de arte: “no existe un cuerpo de ideas propias a la crítica de arte latinoamericana”,²⁷ sentencia Acha. Esta inexistencia de un cuerpo de ideas nos remite al argumento fundamental del autor: la necesidad de configurar un pensamiento teórico propio. Así, la crítica desprovista aun de un cuerpo de ideas propio, no logra reflexionar y encauzar su trabajo de transformación cultural. En suma, la crítica se sitúa para Acha como un lugar de pasaje, como una práctica intermediaria, que pide prestado conceptos a otras disciplinas para aplicarlos a sus objetos. La maduración de la crítica, su verdadero despliegue, según Acha, se encuentra en la teoría.

Acha comprendía la crítica como una forma de aproximación del fenómeno visual; como una escritura que detallaba las variaciones y profundidades de formas y de expresiones; una práctica que llegaba a restablecer el vínculo entre la obra, el artista y la sociedad. Una crítica capaz, a la vez, de informar al público y de formarlo en tanto espectador calificado. Para ello la crítica debía dirigirse a un público amplio y masivo a través de publicaciones diarias y periódicas. Más aún, la crítica debía penetrar el dominio artístico local con el objetivo de direccionarlo hacia un horizonte determinado. La crítica, así comprendida, tenía la tarea de dinamizar y estimular el campo de producción artística;²⁸ adicionalmente, Acha ubicaba a la crítica como un puente que vinculaba al medio local y la producción internacional de objetos y teorías artísticas. No obstante, si la crítica no lograba dejar los malos hábitos literarios o la rigidez de una crítica culta, ella podía acrecentar la distancia que separa la producción artística de los intereses sociales.²⁹

La crítica liberada de todo condicionamiento encontraba, según Acha, el camino libre para conquistar su autonomía; autonomía que Acha extiende a toda práctica que desea reivindicar su pertenencia a la cultura latinoamericana. La autonomía, en suma, es descrita por Acha como “la libertad del pensamiento visual en relación con las presiones literarias que operan en el estrecho ámbito de la cultura activa y con las imposiciones

²⁶ Acha, “Hacia un pensamiento visual independiente”, 43.

²⁷ Acha, *Arte y sociedad*, 152.

²⁸ Véase Juan Acha, *Crítica del arte: teoría y práctica* (México: Trillas, 1992).

²⁹ Acha, *Crítica del arte*.

política que inundan nuestro hábitat”.³⁰ La crítica de arte, para el autor, es una práctica que requiere ser modelada y reestructurada; no se trata, en otro orden de ideas, de una práctica disciplinar específica y en este sentido “nosotros pensamos, de hecho, de un modo crítico y no en profesiones o profesionales de la crítica”.³¹ Este “modo crítico”, según Acha, era escaso en América Latina; había, por supuestos, críticos, escritores, poetas o incluso periodistas que producían textos críticos pero la crítica de arte no era una práctica aún madura. La crítica, en este contexto, se contentaba con tomar prestadas ideas y conceptos sin producirlos; se trataba de una crítica que no producía sus propias herramientas. De allí se comprende la afirmación lapidaria de Acha cuando sostiene que no existe un cuerpo de ideas propias en la crítica latino americana.³² La crítica de arte era resueltamente improductiva en tanto ella se encontraba desprovista de una teoría y de una historia del arte que pudiese aportarle instrumentos y un vocabulario apropiado para pensar la producción artística local.

Algo nuevo: la vía de la teoría y del pensamiento visual independiente

Mientras que la urgencia del cambio emerge del presente, la verdadera transformación llega del futuro. El futuro, según Acha, no es otro que el de la consolidación de un pensamiento visual independiente y este surgirá como resultado espontáneo del trabajo de la teoría del arte. Una de las características del pensamiento visual independiente es su juventud, porque a decir verdad, “si nos referimos aquí a la juventud esto es debido a que nuestras artes visuales, en tanto que fenómenos socioculturales o de grupos culturalmente activos, son de los últimos años ’20”.³³ Podríamos realizar un buen número de anotaciones a propósito de esta última afirmación, sin embargo, retengamos de momento ese valor de juventud que le asigna Acha al pensamiento visual independiente. Esta juventud hace que el pensamiento visual no esté ligado a ninguna tradición, que éste sea genuinamente “nuevo”. En este sentido, el pensamiento visual independiente se afirma sobre los valores de una cultura latinoamericana redefinida por Acha como “una idea que depende de la manera en que nos auto-imaginamos y como somos imaginados por el artista. Al final de cuentas,

³⁰ Acha, “Hacia un pensamiento visual independiente”, 38.

³¹ Acha, *Arte y sociedad*.

³² Acha, *Arte y sociedad*.

³³ Acha, “Hacia un pensamiento visual independiente”, 38.

nuestra América representa también un problema conceptual; mejor aún: de auto-conceptualización”.³⁴

La dimensión conceptual que a partir de este momento recubre toda la producción cultural no reposa sobre definiciones o clasificaciones tradicionales (la historia del arte o la estética como disciplinas normativas) porque ella está en movimiento constate. La producción artística y la cultura se reúnen a través del concepto. Cultura y colectividad, artista y sociedad, comunidad y popular, ingresan en el torbellino de las analogías y de los sinónimos. La transformación de la cultura no se apoya en definiciones, según Acha, sino en redefiniciones. “En definitiva, lo importante es redefinir el arte como promoción de nuevas redefiniciones. Y así, como dijimos, no existe un arte de naturaleza latinoamericana, es en el sentido europeo de identidad o uniformidad. Durante mucho tiempo seguirá siendo plural. Lo decisivo estará en que transforme e invente nuestra realidad”.³⁵ Es en esta última citación donde Acha apunta las características de esta dimensión conceptual como redefinición-transformación-pluralidad. Estas tres operaciones movilizaran el proceso dirigido por el pensamiento visual independiente.

Sin embargo, el proceso de transformación no culmina en el pensamiento visual independiente; en cierto sentido, éste es solo una etapa dentro de un proceso más amplio y más profundo: el cambio del sistema económico como cima de todo proceso de transformación. Muchos piensan que solo hay una solución: esperar el socialismo. Error. Porque con la revolución no vienen las soluciones: es cuando precisamente comienzan los problemas que, verdaderos, piden soluciones a gritos.³⁶

La estrategia argumentativa de Acha queda al descubierto en esta última cita; una estrategia que podríamos enunciar de la manera siguiente: el imperativo es transformar todo el sistema antes de poder comenzar. La paradoja es evidente: ese “todo” resulta inconmensurable conteniendo desde ya el sistema mismo. La transformación no es otra cosa que la disposición lenta, sobre el tablero de juego, de “posiciones” estratégicas. Estas posiciones tendrán como objetivo la configuración de una polarización que acrecienta las contradicciones hasta hacerlas insostenibles. A pesar del cuidado y la justeza con la que Acha delimita cada una de sus posiciones, la estrategia está condenada al fracaso. Ella fracasa cuando reduce a su mínima expresión las salidas, cuando distribuye de manera binaria —o ternaria para jugar el mismo juego que Acha— las tensiones y las contradicciones de la situación descrita. En síntesis, la estrategia fracasa cuando su

³⁴ Acha, “Hacia un pensamiento visual independiente”, 54.

³⁵ Acha, “Hacia un pensamiento visual independiente”, 69.

³⁶ Acha, “Hacia un pensamiento visual independiente”, 82.

objetivo último divide la contienda entre victoria o derrota, todo o nada, en detrimento del valor de cada una de las posiciones particulares. Podemos apostar, con cierto margen de certitud, que la estrategia desarrollada por Acha responde a un juego que él conoce de memoria, que exagera el riesgo de cada posición en función de la talla del adversario.

No todo, sin embargo, se ha perdido en esta carrera vertiginosa por la victoria o el fracaso: la conceptualización sobre el pensamiento visual independiente, la proposición de América Latina como una idea y no en tanto que unidad identitaria cerrada o incluso la propuesta sobre un arte no-objetualista, pueden actualizarse desde otras posiciones. Indudablemente muchas de sus propuestas siguen vigentes en el campo de la historia y de la teoría del arte en América Latina. Sin embargo, es necesario recomenzar el juego bajo otro ángulo y bajo otras premisas argumentativas: lejos de definiciones o redefiniciones identitarias, lejos de los golpes de azar que puedan transformarlo todo porque, esperando ese gran viraje, muchas de las discusiones más fructíferas en la historiografía del arte en América Latina se ahogaron. Se trata, en resumen de apostar en un juego sin fin y del cual no conocemos todas sus reglas, pero del cual disponemos todas las piezas.

El cambio del sistema económico se encuentra en la cima de todos los procesos descritos por Acha. Estaríamos tentados a afirmar que desde el comienzo de todo movimiento y de toda exigencia de independencia, de todo desplazamiento conceptual, en síntesis, de todo análisis que acabamos de desarrollar el socialismo estaría agazapado.

El diagnóstico y el balance adelantado por Acha pueden rápidamente estar relacionados al funcionamiento de este sistema; dicho de otra forma, más allá de la validez de la constatación de la situación y de la justeza de su lectura, las condiciones descritas por Acha son funcionales al sistema que intenta poner en pie. Se trata, entonces, de una suerte de circularidad argumentativa, donde Acha busca encerrar en un circuito estable todos los elementos nombrados con anterioridad. Es en la circulación inasible de elementos que por una u otra vía se configurará el fracaso de la práctica artística que el pensamiento visual vendría a rescatar. En este circuito el azar no es siquiera considerado, la transformación se ajusta y dirige; toda experimentación debe separarse para asegurar los rangos de las fronteras disciplinares. Incluso si al interior de este circuito se haya orientado hacia una dirección precisa es posible aún interrogarse sobre los lazos no determinados que permanecen en las propuestas de Acha, particularmente en el estatus conceptual de la cultura latinoamericana. En otras palabras, deshacer la circularidad de las proposiciones de Acha para volver a dinamizar otra estrategia implicaría un camino diferente al ya trazado.

Final de juego: azar, derrota y nuevas partidas

La estrategia argumentativa que venimos desplegando a través de citas y comentarios, se despliega en este último movimiento, con esta última pieza dispuesta sobre la mesa: se tratará de transformar todo antes de poder comenzar. Sin embargo, este todo contiene ya el mismo sistema y la transformación no es otra que un arreglo lento sobre la disposición del juego. Entre el temor al fracaso y la necesidad de la victoria, el pronóstico es validado.

La estrategia de Acha es cuidadosa y lenta. A pesar de ello, ella fracasa cuando reduce al mínimo las vías de salida, cuando ella distribuye de manera binaria las tensiones y contradicciones de la situación descrita; en suma, cuando la estrategia apunta como solo resultado el todo o nada, a pesar del valor de cada posición. No nos equivocamos cuando afirmamos que Acha organiza una estrategia para un juego que conoce de memoria, exagerando la apuesta de cada posición para desacelerar la talla de su adversario. Finalmente, Acha con esta estrategia desea, en una última jugada, invertir el juego y liquidar todas las partidas.

La urgencia sobre la cual se apoyan los pronósticos de Acha lleva, de allí en más, el conjunto del proyecto. Al querer desarmar el orden de los intercambios culturales establecidos, Acha termina por apagar la dinámica misma de la práctica artística a través de una doble vía: por un lado, exigiendo constantemente “definiciones” y “redefiniciones”; definiciones que buscan siempre identificar, incluso, fijar las reglas de una práctica; por otro, dirigiendo todas las operaciones hacia un solo y único objetivo: la sociedad. La producción cultural, la ciencia y más ampliamente todo individuo tiene una función precisa dirigida hacia al mismo objetivo: el conjunto social. Como en una suerte de sociología a contrapelo donde cada elemento debe estar ligado al funcionamiento social, Acha termina por inmovilizar o paralizar todo desplazamiento posible, incluso si éste se orienta hacia la crítica.

Sin embargo, si la estrategia parece sucumbir, las posiciones vislumbradas por cada movimiento no pierden su valor. Afirmar lo contrario sería caer en la misma trampa de la cual es víctima. Mientras que cada posición señala un problema vigente será necesario actualizarlo en otra configuración. La actualización de estas posiciones y de los problemas que se alojan puede, sin embargo, relanzar la partida hacia otra dirección. Resulta difícil y arriesgado juzgar el juego desplegado por Acha mirando solo el tablero de juego hacia el final de la partida; incluso si el tablero resultante es preocupante y las posibles manos y partidas están ya contenidas en todos los patrones del propio juego. Dicho en otras palabras, la única cosa que aún nos queda es o bien seguir el juego o bien aceptar el fracaso. Sin embargo, es posible todavía retrabajar los pasajes y los vínculos de cada posición; es

posible incluso redistribuir los elementos y así reconfigurar la tarea siempre actual de la crítica del arte, de la historia y de la teoría del arte en un juego más complejo y sin fin. Por supuesto, proponemos cambiar de juego. La “mala partida” como lugar común de muchos escritos de los años sesenta y setenta, era la condición de partida de varios de los escritos de Acha. No obstante, nada nos impide movilizar sus propias posiciones, voltearlas o hacerlas girar para volver a vincularlas de otra manera.

Para avanzar en esta posición de poco valen las clasificaciones territoriales de las disciplinas y de las prácticas; la historia del arte, la crítica y la teoría del arte son inestables. La vieja certeza de la disciplina ya no garantiza ninguna pureza de campo y es esta impureza la fuente de una vitalidad indudable y también de muchos de sus debates. No se trata entonces de cambiarlo todo ni de transformarlo, sino de ubicar nuevamente otros juegos posibles donde los mismos argumentos continúen el trabajo de problematización y conceptualización; donde sea posible aun prolongar los desafíos. Georges Perec sintetizó los objetivos y las motivaciones de un proyecto similar; intentemos nosotros continuar su partida:

¿Por qué jugar entonces? Se preguntaran algunos que encuentran paradójico el hecho de entregarse a un juego que no dominaremos nunca. ¿Por qué jugar? Porque de todas formas, no haremos otra cosa que repetir servilmente, sin les haber verdaderamente asimilado, sin poder criticarlos, sin poder inventar otros, las mismas jugadas milenarias. Pero sobre todo, porque la sutilidad del juego no se contabiliza como en el juego de ajedrez, a todo o a nada; porque el simple desarrollo de una partida entre principiantes testimonia la gimnasia intelectual, la agilidad en la percepción de las formas, en la estimación de fuerzas, en donde el gambito de la torre no es sino un juego de niños. Sin duda también, porque el cabalgamiento de las piedras blancas y negras dibuja líneas, redes, zonas agradables a la vista. Sin dudas, finalmente porque se trata de un juego sin fin.³⁷

El azar no está de nuestro lado en la partida y el desafío no es otro que la gimnasia de una escritura que llegue a movilizar los lazos que se extienden entre cada posición. Será necesario, así, desatar las palabras demasiado cargadas de los condicionamientos y de las derrotas; deberemos, en consecuencia, arrojar las preguntas aún más lejos de las respuestas y de las explicaciones para despejar los puntos de referencia. No se trata, sin embargo, de instaurar una dinámica inocente y espontánea del instante; por el contrario, se trata de desalojar la queja y la contemplación de las

³⁷ Georges Perec, *Petit Traité invitant à la découverte de l'art subtil du go* (París: Christian Bourgois, 2013) (traducción de la autora).

derrotas para dejar lugar a un pensamiento que juega con las limitaciones acentuándolas y agudizándolas. Por ello, guardamos aún hoy la yuxtaposición entre crítica y teoría como pilar para la práctica de la historia del arte. El logro de las reflexiones en Acha exige guardar este doble filo de la escritura de la historia del arte. En efecto, rechazando las restricciones y las herencias de una práctica fundada en un modelo comparativo, Acha desplazaba sus puntos de referencia y abría, entonces, el camino para elaborar nuevas estrategias, nuevas apuestas y finalmente, repensar los vínculos que se extienden entre la obra de arte y la red compleja donde ella se inscribe.

CONFERENCIA MAGISTRAL

THE CRIME OF PASSION

CHRISTOPHER S. WOOD

Yale University

Andrea Mantegna, the court painter to the marquis Ludovico Gonzaga in Mantua, had an unpleasant dispute with a printmaker, Simone di Ardizzone, in 1475. Mantegna accused Simone of making engraved copies of his work and thus of stealing his ideas for profit. At this point in history there was no legal protection of artistic ideas, no copyright. Mantegna activated his own cruder justice. The ultrarefined poet of the brush and student of archeology hired a gang of thugs, ten men according to Simone's complaint, to assault his competitor in the street. When the intimidation failed, Mantegna persuaded "certain knaves" to accuse Simone, before the magistrates, of sodomy. Sodomy was a capital offense, but inconsistently prosecuted. Simone di Ardizzone did not burn. He only had to leave town, with a safe conduct supplied by Mantegna's own patron Ludovico.¹

In filing an accusation of sodomy Mantegna was supposedly speaking on behalf of an outraged society. The victim of the crime was society itself, offended by the affront against nature. The cry of accusation amplified the community's outrage. An accusation gathers talk, rumor, and hearsay into a cry of indignation and carries it over the threshold of publication, makes it public. The outcry condenses a diffuseness of loose talk, gossip and rumor. The voiced complaint, the clamor or alarm, is already contained in the word *crime*. In many dictionaries "crime," Latin *crimen*, is still tied to *cerno*, *cernere*, to sift or to distinguish: the criminal is the one who is singled out. *Crimen* would then be cognate with *discriminate*. But already Max Müller, the nineteenth-century philologist of myth, doubted this etymology. The better account, he thought, derives the word from an Indo-European root that predates the split between the Romance and the Germanic languages, such that the Latin *crimen* is cognate with Old Icelandic *hrina*, to scream,

¹ Ronald Lightbown, *Mantegna* (University of California Press, 1986), 235-36.

and Old High German *scrian*, to scream, source of modern *schreien*.² Both *crimen* and the Latin *querela*, or “grievance,” descend from these same roots. So, too, does the Greek *krizo*, to creak or screech.

The *crimen*, a cry of grievance, is iterable and imitable; it moves quickly from one association to another. The *crimen* begins as the victim’s anguished cry for help. Next the *crimen* is the righteous collective cry of condemnation, now no longer directly emitted by the victim but merely repeated. Finally, the *crimen* is the *act itself*, the crime: the crime, in effect, cries its own guilt. Sodomy accuses itself. Sodomy was listed in a catechism from Basel of 1514 among the *peccata clamantia*, the “shouting sins”.³ Sodomy declaims its own denaturedness, gathering up pain, and indignation into a single depersonalized voicing. The displacements cut off the cry from its notional source in suffering, or at least in passion.

Mantegna’s strong-arm tactic, his notification of the authorities, was a speech without authority. For there was possibly never any such talk in the streets of Mantua about Simone, no hidden crime of passion at all. The offense may have been an *invenzione* by Mantegna, one of his bold fictions. Like a work of art, the outcry creates retroactively its own cause. As if to say: such an accusation *must* be backed up by well-informed hearsay. Hearsay is powerful because it has no authority, because it “one” who speaks, over and over again. “Everyone knows” about the artist Simone de Ardizone.

The cumulative structure of reputation is brought out also by the many judicial documents of the time which show how the hand of authority was forced by a build-up of defamatory rumor into an outcry, a term that resonated with the Biblical account of Sodom and Gomorrah (Genesis 18: 20-21):

Then the Lord said, “How great is the outcry against Sodom and Gomorrah and how very grave their sin! I must go down and see whether they have done altogether according to the outcry that has come to me; and if not, I will know.”

The city of Sodom was destroyed for the sin of sodomy: the men of Sodom had wanted to rape the male angels who had visited Lot in the night.

The mobility of the cry, or *crimen*, suggests that a cry is not so easily tracked back into an *origin* in aggravated existence. The cry points backward, but it is hard to say at what.

² Karl Brugmann, “Lateinische Etymologien,” *Indogermanische Forschungen*, no. 9 (1898): 353-54.

³ Helmut Puff, *Sodomy in Reformation Germany and Switzerland, 1400-1600* (University of Chicago Press, 2003), chap. 1.

It is always interesting to know something personal and existential about an artist. If only one knew more about the righteous artist Mantegna! His sleek works are always testing the ratio of desire and power, for example the painting in London of Samson sprawled insensate on the lap of Delilah, a maternal scene gone all wrong. Or the writhing martyr St. Sebastian in Vienna, a painting conspicuously signed in Greek that may have functioned as a votive offering and as something like a personal emblem for the artist. What did Mantegna really think about sodomites? About Hercules, for example, a subject of several of his works, a prodigious consumer of male lovers.

But this is a badly posed question. It is impossible to reverse-engineer Mantegna's works back to a sensibility, impossible to blaze a path back from metaphor to metonymy, from figuration to experience. That way is blocked by the angel with the flaming sword. Experience is transmuted by the tropes. Creation is an irreversible passage from the private to the public, from dark to light; a passage from the formless momentariness of experience into the recognizable formedness of a depiction, suddenly cut off from lived time.

There is a parallel here with the accusation we were considering a moment ago. The *crimen*, the cry, began as a bringing of experience into the light, as an initial public figuring of experience. But then successively the cry slips out of contact with experience, and ends finally as a mere *formula*. The divided nature of the cry, or crime—its double nature as originating in an experience of pain but reappearing as a formulaic expression of principled outrage—is a clue that permits us to approach again the enigma of art and experience. This paper is about artistic authorship and artistic autobiography, or better: what I would call “auto-phania,” self-manifestation. It is about the possible matches and mismatches between experience and the figuration of experience, or between the passion and the crime, proposed from within the project of artistic authorship.

To return to those Mantuan experiences. Mantegna ratcheted up the violence against Simone by designating him one who is always already a passive victim. He legitimated the vendetta by pointing to the unnatural passivity of the sodomite. The passive pederast is the *pathicus*, a Latin word that adapted a Greek word, *pathikeuomai*, “to be sexually passive,” from *pathos*, “that which happens to you.” The *pathicus* is the one who allows himself to be used like a woman. But even the “top” is passive in the sense that he allegedly abandons the pursuit of women. He abandons the hunt and instead returns to what he knows, to the familiar, to the darkness and the deep indoors. He turns away from the pursuit and conquest of an Other and instead returns to a mirror image of himself, perhaps a younger self-image. The artist Simone's invisible bedroom crime matched his stealthy

workshop crime: for Mantegna had accused him precisely of a sterile copying, plagiarism.

This passive withdrawal is the essence of the etiological myth of the origins of homosexuality succinctly narrated by Ovid in *Metamorphoses*, 10: 78-85:

Tertius aequoreis inclusum Piscibus annum
finierat Titan, omnemque refugerat Orpheus
femineam Venerem, seu quod male cesserat illi,
sive fidem dederat; multas tamen ardor habebat
iungere se vati, multae doluere repulsae.
ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem
in teneros transferre mares citraque iuventam
aetatis breve ver et primos carpere flores.

(Three times the year had gone through waves of Pisces,
While Orpheus refused to sleep with women;
Whether this meant he feared bad luck in marriage,
Or proved him faithful to Eurydice,
No one can say, yet women followed him
And felt insulted when he turned them out.
Meanwhile he taught the men of Thrace the art
Of making love to boys and showed them that
Such love affairs renewed their early vigour,
The innocence of youth, the flowers of spring.)

Mantegna himself depicted the final moment in the narration, the enraged Bacchantes or Maenads beating the singer-theologian Orpheus to death. It is a compressed tangle of bodies, a painted citation of an ancient sarcophagus. There is no context to explain the cold fervor of these exterminating angels. Mantegna painted this scene in the years immediately preceding his dispute with Simone, in one of the grisaille spandrels in the Camera degli Sposi in the Gonzaga palace in Mantua.

An Italian engraving of the period, designed not by Mantegna but by someone who knew his work well, gives a fuller account (fig. 1).⁴ Here Orpheus is on his knees, wearing only a *chlamys* or cloak, apparently on the verge of penetrating his uncomfortably childish partner: for the pederast's target is represented here as a mere toddler who flees, casting a backward

⁴ David Ekserdjian, "Mantegna's Lost 'Death of Orpheus,'" in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, ed. Wolfgang Liebenwein and Anchise Tempestini (Munich: Deutscher Kunstverlag, 1998), 144-49.



1. Anonymous Italian, *Death of Orpheus*, engraving, c. 1480, Hamburg, Kunsthalle.
Photo: Art Resource, NY.

glance, as the women wielding giant clubs set to their task. The backward glance parodies Orpheus's own earlier, confirming backward glance at Eurydice, on the journey home from Hades, that had cost him for a second time his wife and triggered the depressive withdrawal from the company of women whose outcome is depicted here. The child's backward glance also invokes the disobedient backward glance of the wife of Lot, who when fleeing the wicked city of Sodom had been instructed not to look behind her at the destruction, the fire and brimstone descending on the city. The child, like the wife Lot, looks back in horror upon the destruction visited on sin.

The anthropomorphic lute in the foreground, with its black aperture, is the body double of the boy, as if the lute had been discarded in favor of the boy.

The artist counts on a knowing audience who will recognize the story, perhaps an audience who knew the drama by the poet and scholar Angelo Poliziano, *La favola di Orfeo*, which had its premiere very probably in the very Camera degli Sposi in Mantua with its frescoes by Mantegna, around 1480 or a little earlier:

Ecco quel che l'amor nostro disprezza!

O, o, sorelle! O, o, diamoli morte!
 Tu scaglia il tirso; e tu quel ramo spezza;

See there is he who scorns our love. Oh, Oh sisters, Oh, Oh, let us give him death. Seize my thyrsus, do thou break down that branch.

The drama is proto-operatic; it is tragical and comical at once. The engraving captures its spirit.

The displacement of the myth towards the comic, in Ovid and in the fifteenth century, reproduces in the aesthetic sphere the persistent misnaming or non-naming of the crime in the legal records. Sodomy, we saw, was a “shouting crime,” and this relieved clerks and theologians of the mortifying task of naming it again. Sodomy was the unnameable crime, indeed already in the middle ages it was the vice that dared not speak its name. In many texts from the Scholastic corpus and later German juridical records, sodomy is designated as the “mute” crime: *non debet homo loqui de peccato istu* (Guilelmus Peraldus, 13th c.); *... est gravius omnibus aliis peccatis, propter quod mutum, vel indicibile dicitur, eo quod ipsum nominare pessimum est* (Joh. Heroldt, 15th c.); *... mit der ungenannten unkeuschait* (Joh. Geiler von Kaisersberg, *Die siben hauptsünd*, 1511).⁵

However, there was in Germany at least one pronounceable name for sodomy: namely, *florenzen*, or “florencing.” Sodomy was the Italian vice, the vice cultivated and condoned in the lax Babylons of Florence and Venice. Albrecht Dürer, the ambitious German printmaker and painter, came to Venice in 1494 at the age of 23. In that very year, Dürer made fine drawn copies of two engravings by Mantegna with pagan subjects, the *Bacchanal* and the *Battle of the Sea Gods*, an image about envy and slander; examples of the agitated montages of nude figures that Dürer and his friend Willibald Pirckheimer admired. *Pathosblätter*, or “passion-sheets,” as Aby Warburg would later call them.

In 1494 Dürer made a splendid pen-and-ink drawing, not a study or an experiment but a finished work of art, based on the Italian engraving of the Death of Orpheus; or possibly based on another, lost work, but at any rate closely modeled on the composition we know (fig. 2).⁶ This was

⁵ In Puff, *Sodomy in Reformation Germany*, chap. 3.

⁶ Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 vols. (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1936-1937), no. 58; Edgar Wind, “Hercules’ and ‘Orpheus’: Two Mock-Heroic Designs by Dürer,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2 (1938/1939): 206-18; Fedja Anzelewsky, *Dürer-Studien* (Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1983), 26; James Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society* (Yale University Press, 1986), 49 and no. 79-80; Helmut Puff, “Orpheus after Eurydice (According to Albrecht Dürer),” in Basil Dufallo



2. Albrecht Dürer, *Death of Orpheus*, pen drawing, 1494, Hamburg, Kunsthalle.
Photo: Art Resource, NY.

the very year that Poliziano's play *Orfeo* was published, in Bologna. Dürer produced a work much finer than its model. In the seventeenth century the drawing was owned by Joachim Sandrart, an artist and the first historian of German art, the German Vasari. Sandrart said that the drawing is "von allen Kunsterfahrnen...für das allererste und curioseste von des Authoris Hand gehalten": considered by all cognoscenti to be the supreme and most curious of Dürer's drawings.⁷ The work stood on the threshold between the public and the private: finished, signed and dated, yet not displayable, only ever visible to a few, the insiders. It was like the poems that were circulated and read privately, among friends, in antiquity and in the Renaissance, poems never set in type.

Dürer emends his printed source: he transforms the lute into a classical lyre. He replaces the city on the hill with the trees that with his music Orpheus had persuaded to gather round him. He suspends a book of music from the tree (fig. 3). In it the word "fama," reputation, is legible. Most important, Dürer added a scroll, a label: "Orfeus der erste puseran," Orpheus the first bugger. *Buseran* was a word derived from Venetian slang, *buggerone*, meaning bugger, sodomite. This is one of the earliest recorded

and Peggy McCracken, eds., *Dead Lovers, Erotic Bonds and the Study of Premodern Europe* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007), 71 ff.

⁷ Joachim Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Malerei-Künste von 1675: Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, ed. A. R. Peltzer (Munich: Hirth, 1925), 317, 332.



3. Albrecht Dürer, *Death of Orpheus*, detail. Photo: Art Resource, NY.

uses of the word in German. Later the word would be used by Luther and others as a slur on the Pope and Roman prelates.

The scroll pulls the scene away from its mythic double, the death of Pentheus, the king of Thebes who resented the new vogue for Dionysian excess. Women under the spell of the long-haired guru Dionysius were practicing wild rites in the mountains. Pentheus, outraged but curious, disguised himself in order to spy on the Bacchantes. The women unmasked him and tore him to pieces. A drawing on parchment by the Paduan artist Marco Zoppo, a workshop mate of Mantegna, might depict this scene, but it might equally depict the death of Orpheus (fig. 4).⁸ The fleeing rabbit, the Venerian animal, is echoed, seemingly, by the tail-turning putto, Orpheus's boy lover, in the Orpheus engraving.

Zoppo and Dürer crave the structural rhymes that invite unchecked sliding from story to story. They have been liberated into this story-world by humanistic scholarship. In the 1470s, artists learned to read the stories independently of the convergent, normative scriptural and typological readings that had dominated the reading of Ovid in the middle ages.

In Dürer's drawing, the name, a denotation and a strong overcoding, temporarily arrests mythic substitutions and blocks other names. The scroll with its urban slang term pulls the scene away from the *gravitas* of the Passional, the book of Martyrs, and pushes it deep into the territory

⁸ Lilian Armstrong, *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo* (New York: Garland, 1976), chap. V.



4. Marco Zoppo, *Death of Pentheus*, pen drawing on vellum, 1464-1475, London, British Museum.

of the comic. Dürer is showing us a parody of an initiation rite. The tone is mock-heroic, a tone of worldly skepticism towards the boasting legends, the tone that often guided Ovid's stylus just as it does Dürer's pen. This is the positive side of street talk, or rumor: it is realist and disillusioned. Realist desublimation licenses the representation of this unrepresentable act in the first place.

The engagement with the thematics of pederasty wore a double face: on the one hand, Neoplatonic sublimation: the thematics of "bittersweet" Orphic love, revolving around an exalted concept of *voluptas*, licensing the engagement of scholars with pagan religion.⁹ On the other, an arch, salacious wit, as in this drawing by Marco Zoppo depicting a group of putti in a city street, one inserting a bellows in the anus of another (fig. 5). The children are obvious *Doppelgänger* of the urbane men who discreetly observe, arms interlaced, each flanked by a boy. It is a simple code, too simple for publication, for these are private drawings, pen on parchment and bound in an album, the same album that contained the *Death of Pentheus* discussed earlier.

Shielded by wit, encouraged by unambiguous mentions of same-sex love in ancient texts, the humanist scholars in the cities and courts of Italy

⁹ Leonard Barkan, *Transuming Passion: Ganymede and the Erotics of Humanism* (Stanford University Press, 1991).



5. Marco Zoppo, *Putti Playing*, pen drawing on vellum, 1464-1475, London, British Museum.

created a safe zone where the topic could wear a semi-public face. The ped-
erastic scholar was enough of a cliché that Ariosto could write to Bembo:

Senza quel vizio son pochi umanisti
ch fe' a Dio forza, non che persuade,
di far Gomorra e i suoi vicini tristi.

(“Few humanists are without this vice which did not so much persuade as
force God to render Gomorrah and her neighbor wretched!”)

Poliziano was no exception.¹⁰

Rumor about artists and their relations with their boy workshop assistants surfaced in letters and judicial documents of the period.¹¹ Leonardo da Vinci was denounced as a sodomite in 1476. Later he made erotic drawings of his apprentice Salai. This is the context for Mantegna’s accusation. No one was punished for these offenses. Dürer himself had a reputation, at least among his best friends. In a letter to Willibald Pirckheimer of March 19, 1507, Lorenz Beheim mentions a new beard that is slowing down his

¹⁰ Barkan, *Transuming Passion*.

¹¹ Rudolf and Margot Wittkower, *Born Under Saturn* (New York: Random House, 1963), 169-75.

work pace: “Sed sua barba bechina impeditur, quam sine dubio torquendo crispatur quottidie [...]. Ma il gerzone suo abhorret, scio, la barba sua. (“But he is impeded by his pointed beard, which he doubtless curls every day, [...] But I know his boy abhors it, the beard.”)¹² Note the lapse into Italian slang, *gerzone*, boy, referring to Dürer’s apprentice, presumably. One imagines Dürer perched on a knife’s edge between the private and the public, between ambition and curiosity, using learning as a cover. Consider the portrait drawing by Dürer of his great friend, the scholar Pirckheimer, a profile in pale silverpoint, now in Berlin. The inscription that makes learned, but otherwise unveiled mention of the dread act: ἀρσενος τε ψωλε ες του προκτον (arsenos te psole es tou prokton), meaning: “With erect penis, into the anus” (not necessarily a man’s, it should be noted).¹³ As far as we know this is not a citation from Greek literature. Still, the Greek words elevate the crime above the shameful precincts of vile rumor and of the magistrate’s chamber and into the sphere of ancient letters. The inscription on this private drawing is near the head. Who is speaking? The voicing is ambiguous. It is thought that both the inscription and the monogram by Dürer were penned by Pirckheimer himself.

In his woodcut of an imagined male bathhouse, a fantasy of public near-nude bathing in his own local German setting, Dürer embedded portraits of his friends (fig. 6). On the right is the sensualist Pirckheimer, in the foreground the brothers Paumgartner. On the left is Dürer himself, preening behind the herm-like post with spigot; unless Dürer is the flute-player. It is Greece in Nuremberg. Dürer is happy to move on this level, the level of recordings, of proliferating “occupations” of the characters of myth, not excluding the *Imitatio Christi*, the Christomorphic masquerade.

This is the “subject in process,” the subject as an open-ended series of inscriptions and reinscriptions inside the mythographic text. Dürer’s somatic interventions into his own mythographic fictions distribute the process or project of personhood across time and space. Dürer’s occupations and apparitions do not add up to anything like a confession or a balance-taking of the conscience. This is not autobiography. The non-linguistic quality of the occupations makes it difficult to connect them syntactically into a statement or story. The occupations may be *appended* to myth, but they do not immediately cohere such that they are intelligible as a new myth. And because apparitions are voiceless, they do not contribute to any defining alignment of speech and act, the alignment expected by magistrates and clerics. For the judicial self is a stable self.

¹² Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, ed. Hans Rupprich, 3 vols. (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956), vol. I, 254.

¹³ Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, no. 268.



6. Albrecht Dürer, *Men's Bath*, woodcut, c. 1496-1497, Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection.

It is revealing to draw a comparison with poetry, of the sort written by humanists in the Italian Renaissance, erudite and allusive poetry guided by the pagan fictions, like Poliziano's *Orfeo*. The poets, liberated into an intertextual playing-field, were free now to entertain the dangerous possibility of a reevaluation of values, even a relativization of Christian authority. But the poet's opportunities to *occupy* his fictions were limited. This is because the poet is already pinned into one powerful role that precedes all other roles, namely, authorship. It is as author that the poet—the poet himself, the person—enters into the series of alignments, first, with other authors; and second, with the reader; the series of alignments that constitute writing and reading. In writing, the poet creates a fiction of himself that overlaps with the fiction that Ovid created of himself. In reading, the reader creates a fiction of himself that enters into an exchange with the author. These ideated subjectivities are invisible to one another, and yet they produce one another. Such doublings—author and author, author and reader—are so *preoccupying* that there is little likelihood that the author could break free and appear as well inside the fiction. It is difficult to find language that would permit us to talk about an alignment, say, between Angelo Poliziano and his character Orpheus. Poliziano's source text, Ovid, delivered Orpheus to him in already literary form. Orpheus was already

a poetic artifact, and Poliziano the real existing man, in sliding Orpheus from the source text into his own text, had no real chance of intervening.

It is different for the artist. When Dürer depicts Orpheus, he extracts him from the source-text and so immediately de-poeticizes him. He gives Orpheus a body, and so gives us Orpheus in the first instance *as a man*. Then Dürer has the option of re-poeticizing him with his own, post-textual means. But meanwhile there is this body, this apparition of a body, and it proposes a new set of alignments which are not identical to the author-reader alignments we invoked earlier, but happen alongside them, or below them. The depicted body enters into implicit alignment with the body of the artist, and with the body of the beholder. For the artist, who sets the process in motion, there is a clear invitation to imagine the depicted body as his own body-double.

Such a body-to-body fastening seems more resistant to tropological transformation than ordinary signification. It seems to precede and to stave off the tropes. In this respect, the body-double is like a proper name; it may even be stronger than the name. And yet, because it is *not* linked to the real world, a real person, by a label, it lacks the performative, social force of the name. This makes the body-double both a place of self-exposure and a place to hide. Dürer's round-dance of mythic identifications raises the promise of an overall relocation of the origin of art in the body. The doubling of the body in depiction proposes bodiliness as a foundation for the very idea of artistic authorship: a concept much less well-established in the visual arts, in this period, than in poetry. Dürer *as author* was not *seeking* his sexuality. Rather, he took it as his starting point. Remember that Ovid described Orpheus, too, as an author, the *auctor* or "founder" of pederasty in Thrace.

In October 1905 the scholar Aby Warburg, unable to resist the coincidence that both Dürer's drawing and the Italian engraving, which survives only in a single impression, were owned by the Kunsthalle of his native Hamburg, gave a lecture on "Dürer und die italienische Antike" in Hamburg, in the Konzerthaus, on the occasion of a congress of philologists. In this very text Warburg introduced for the first time his riddle-word *Pathosformel*, the "pathos-formula" or "formula of passion," a coinage designating a hieroglyph of extreme sensation and emotion, a strong and affecting symbol, inciting empathy or *compassio* and so linking us without mediation to remote scenes of trauma that ultimately make up the common matrix of experience where we all recognize one another.¹⁴

Warburg identified several ancient sources for the figure of Orpheus.

¹⁴ Aby Warburg, "Dürer und die italienische Antike" [1905], in Aby Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, 2 vols. (Leipzig and Berlin: Teubner, 1932), vol. 1, 443-449.

Dürer's and other Renaissance works, he argued, show the vigor with which this archeologically authentic Pathosformel had taken root in Renaissance artistic circles.¹⁵ Renaissance artists found in antiquity "the extremes of gestural and physiognomic expression, stylized in tragic sublimity."¹⁶ Until now Aby Warburg had been interested in clothed female figures, whom he called "nymphs," whose animated parergal draperies, correlatives of libidinal energies, made visible an irrepressible ecstatic life-force. Warburg described the fruit-bearing woman in white prancing in from the right in Domenico Ghirlandaio's *Birth of John the Baptist* as a "Maenad transformed into a midwife" (*Mänade als Wochenstubenwärterin*). The supplement of animated drapery broadcasts her vitality.

In Dürer's drawing, however, the ecstasy has been transformed into implacable murderous determination. These nymphs' supplements are their clubs. Now, instead, it is the male figure, Orpheus, who is the subject of Warburg's lecture; as if the scholar were renouncing his earlier infatuation with the barefoot maidens of Ghirlandaio and instead choosing to look directly at the expression of fear. Orpheus's supplements are reduced to a minimum. It is the entire body, the disposition of its limbs, which serves as the formula of passion. But Warburg, captivated by the poise and balance of the limbs arranging themselves in an unforgettable hieroglyph of vulnerability, declines to note, or cannot grasp, that the pose is in part determined by the sexual positioning that had brought on the assault. Orpheus was *already* on his knees, even before the women showed up, because he was about to penetrate the child.

It is an aspect of the episode that did not escape Dürer's wit. His Orpheus is suspended between desire and fear. His limbs form a formula that does not express a single emotion but rather slides from one passion to another, from activity to passivity. Outside a narrative, such a formula is polysemic, hard to read. But the virtue of the *Pathosformel*, for Warburg, was its modularity, its iterability. It was supposed to travel across time and space reliably delivering its packet of energy. But what is the meaning of that energy? Passion, *desire*, is not the same as passion, *fear*. Yet Warburg says explicitly that gestures—and this is why they interest him, why he mistrusts words—are instantly, universally comprehensible, that is, not polysemic at all. He speaks for example in the essay of 1905 of the contemporary reactions to the excavation of a small copy of the Laocoon in 1488:

¹⁵ "zeigen...wie lebenskräftig sich dieselbe archäologisch getreue Pathosformel, auf eine Orpheus- oder Pentheusdarstellung zurückgehend, in Künstlerkreisen eingebürgert hatte".

¹⁶ "die in erhabener Tragik stilisierte Form für Grenzwerte mimischen und physiognomischen Ausdrucks".

The discoverers, even before they recognized the mythological subject, were fired with spontaneous enthusiasm for the striking expressiveness of the suffering figures and by *certi gesti mirabili*, ‘certain marvelous gestures.’ This was the vulgar Latin of emotive gestures, an international, indeed a universal language that went straight to the hearts of all those who chafed at medieval expressive constraints.

The authentic gesture, forged in a pre-time when expression was still unhampered by culture, generates compassion. The *Pathosformel* for Warburg is a privileged kind of picture-writing: iterable, combinable, and capable of travelling without decay of its essential meaning. And yet he himself provides the examples that undermine this thesis. He shows how the *Pathosformel* toggles back and forth between the expression of agency and the expression of passivity, for example in the *David* by Andrea Castagno, the painted shield in the National Gallery of Art, Washington. David the slingshot-wielding slayer of Goliath, a portrait of bold enterprise and vision, is a direct citation of the pedagogue, cowering under Diana’s arrows, from the Niobid group. A Greek figure of fear becomes an Italian, and Jewish, image of courage.

The trouble was already latent in the word *pathos*. For like *crimen*, the cry at once of resistance and of accusation, *pathos* is double and unstable. *Pathos*, as we saw, means suffering, to be subjected—literally, “that which happens to you.” This meaning is still primary in the Latin *patior*, to bear, support, suffer. But the word soon drifted and took on active, forcible senses. *Pathos* already in Greek also meant “movement of the soul,” corresponding to Latin *affectus*, to be used, subjected. Medieval Latin developed *passio* and *passionatus*, to be affected with passion. Thus even an active emotion could be understood as surrender, as suffering.

Warburg uses *pathos* in this expanded sense. *Pathos* reaches toward others and does not only recoil. Accordingly the specific content of a *pathos* formula is not so universally recognizable as Warburg claims. *Crimen* and *pathos* share the same structure, a “wobble” or pointing-in-two-directions-at-once. The wobble is a clue that guides us toward a better understanding of the overall problem of the existential bed of figuration. The origins of form in experience was Warburg’s overall concern. However, he shifted the focus away from the individual artist-author, who in Warburg’s late Romantic world loomed too large and about whose “life,” about whose ennui or spleen, he had heard enough, and instead located “experience” elsewhere, in an archaic past or in the collective circulatory life of the community.

Warburg was not much interested in Dürer’s adaptation of the Italian engraving. For he believed that the *pathos*-formula, once fixed in its form, can migrate from image to image without drift in meaning. He was not

interested in the way *Dürer* adopted the Pathosformel, drawing it into the sphere of *his* mythographic self-inscriptions. Warburg in his lecture did not mention, not even once, the subject matter of the engraving or the drawing. Warburg engaged in no local attributions of cause, no tracking of the emotions back into to a disposition in life, in a person.

The ambiguities of the drawing would seem to defeat any such back-tracking. It is impossible to tell from an image whether an open mouth is broadcasting a cry or a song. The drawing works across this threshold. Orpheus places his book in the tree and the lyre on the ground. He arrests his musical performance and sings a more intimate song. He commits the offense that is both unspeakable and mute, and the offense is bracketed by song and by a cry. The infant is no help, he *is* the speechless one, the *infans*.

Such ambiguities would seem to complicate any sighting of an *auto-phania*, a self-manifestation. But the self *is* complicated. The ambiguities are an invitation, not a warning.

The drawing moves around the core of the myth, the sexual act. The jealous women drag Orpheus back to the condition of the victim. His passion toggles back and forth from active to passive. His song had mimicked both the cry of pleasure and the cry of pain (*whose* pain? it is not clear). It is a call-and-response system, calls and songs passing back and forth across frontiers of violence. Left shrouded, as it so often is, is the question of violence at the core of the story, the question of the sex itself, the quotas of pain and pleasure and their equal or unequal distribution between the partners.

Stripped to its infrastructure, the story is easily mapped onto other stories. Pentheus, the Theban skeptic who scorned the devotions of women, is also present. He, too, like Orpheus, was destroyed by offended Bacchantes. Nietzsche, in the *Birth of Tragedy*, a key text for Warburg, had described Socrates as “the new Orpheus, “the opponent of Dionysius,” torn to pieces by the Maenads of the Athenian court. And so Orpheus can be understood as already Socratic, already one who levelled a rational critique of the Dionysian cult. Orpheus was an Apollonian, a sun-worshipper; even if Orpheus’s venerated sun, it would seem, was the *anus solaire*, the solar anus, a double offense to the anti-Apollonian Maenads.

This is mythic substitution, a patterning across stories that permits a switching among roles, a plural occupation of the person-shaped contours in stories. The individual who wanders out beyond the limits of his socially assigned personhood will seek to append himself to myths, extending the mythic narrations. It is the switching of value from scene to scene, the shifts in polarity from active to passive, from ecstatic to phobic, that clear out space for self-narrativization.

Orpheus is also a hunter, like Actaeon, the hunter who stumbled into a forbidden theophany, a sighting of the goddess Diana, the chaste hunter,



7. Dürer, *Carrying of Cross*, woodcut, c. 1498-1499, Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection.

surrounded by her entourage but nevertheless exposed in her carnality—an accidental exposure, perhaps. Diana enjoins him not to speak, he tries to respond, she turns him into a stag and he is destroyed by his own hounds. The crisscrossings with the stories of Orpheus and Pentheus (who was Actaeon's cousin) are complex. Orpheus is Actaeon who turns away from hunting, from women. Actaeon focused instead on another hunter, Diana. For this his hounds punish him. But Orpheus is also Diana, who has turned away from men, rejecting Actaeon's advance, and instead seeking comfort among her own sex, her nymphs. She, too, is punished, for although she silences Actaeon, she does not succeed in suppressing rumor, which spreads outward from the sacred spring, despite her injunction, and ruins her reputation. Her fame *is* myth. The trail switches back from Actaeon to still another scene of hunting, to the death of Adonis, the hunter, killed by a wild boar possibly sent by jealous Diana, and here mourned by Venus. The substitutability of Adonis and Christ, a commonplace, leads to the substitutability of *Orpheus* and Christ. Orpheus's posture reappears in Dürer's engraving of the Carrying of the Cross (fig. 7). In this scene the god is engulfed by enemies but also by the women who sustain him. Enemies and lovers split along gender lines. In the end we arrive at the Lamentation over the Dead Christ, now a helpless god tended by women. The ciphers of lament rhyme with the merciless exertions of assault. Again the exchangeability of *pathos*.

The exchangeability of the pathos-formulas ought to block the path back toward experience, the self, reality. Instead it enables self-appearing.

The switchbacks of mythic citationality reveal the sphere of myth to be a mode of rumor and gossip, a sublimated form of rumor that is always about to be desublimated. Myth is prose about the gods and the heroes. Myth and rumor are narrativized talk that leaves places for you, holds places for you. Rumor or talk is appended to myth.

We have noted in the concept of pathos, in the concept of crime, a switching back-and-forth across the active-passive threshold. Such shuttling never allows talk to gather into a formula, a figure, a published report, a *category*. The shape-shifting, metamorphosing, decategorized person never gathers into a form that can be a target of an accusation. Outrage and justice require standing, not moving, targets. That is how they aim their accusations so surely.

The drawing creates a strong sense that *someone is there*. But the drawing does not say who. It does not say, does not *pronounce* or *announce*, anything at all. It is instead a place that hosts a *solar* shining forth of a body that also cannot be *denounced*.

II. APARATO ESTÉTICO, LA TÉCNICA, LO MATERIAL Y LO SENSIBLE

EL APARATO ESTÉTICO. UN DIÁLOGO EN TORNO DEL APARECER TÉCNICO DE LAS ARTES

JEAN-LOUIS DÉOTTE

Université Paris VIII St. Denis

LAURA GONZÁLEZ-FLORES

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

¿Cómo pensar la relación entre historia del arte y estética? ¿Y la del arte y la técnica en la obra que llamamos “de arte”? Desde distintas perspectivas teórico-metodológicas, quienes presentamos conjuntamente este texto, Jean-Louis Déotte y Laura González-Flores, nos hemos propuesto dar respuestas a esas cuestiones fundamentales para pensar la relación de arte y técnica, historia y estética.¹ A continuación compartimos el texto del diálogo de ideas que hemos mantenido desde octubre de 2014 cuando Jean-Louis Déotte impartió una serie de conferencias en la ciudad de México por medio del programa de la Cátedra Extraordinaria Olivier Debroise.² Centradas en la noción de “aparato estético” que cuestionaba la del “dispositivo” que da nombre a la cátedra, esas conferencias permitieron a un grupo de investigadores y alumnos una interlocución directa con Déotte en relación a lo expresado en sus libros. Este diálogo escrito amplía, profundiza y formaliza muchas de las cuestiones que se abrieron como interrogaciones urgentes para entender un pensamiento que, justo en esos momentos en que sucedían los trágicos acontecimientos de Ayotzinapa, demostró ser productivo para entenderlos teórica y socialmente.

¹ La versión original de este diálogo se sostuvo en francés. La traducción integral del texto estuvo a cargo de Laura González-Flores.

² Gestionada durante 2014 por el Museo Universitario Arte Contemporáneo y el Instituto Francés para América Latina, La Cátedra Extraordinaria Olivier Debroise, un programa de intercambio académico México-Francia, invitó a Jean-Louis Déotte a impartir cuatro charlas entre el 13 y el 16 de octubre de 2014: “El museo como modernidad”, “Walter Benjamin: foto, cine, ciudad”, “La cosmética” y “El aparato estético: Lyotard, Rancière”.

Laura González-Flores: ¿Qué relación tienen la historia del arte y estética? ¿Y el arte con la técnica? Cuando hace quince años me propuse contestar esas preguntas en torno a una reflexión de los medios —en mi caso, la pintura y la fotografía— resolví interrogar el problema de la definición de los géneros y hacer uso de la historia de las mentalidades o la historia de las ideas (aquí confieso, me inspiré en el brillante ejemplo de Isaiah Berlin).³ Así, en el libro *Fotografía y pintura*⁴ planteo la relación entre géneros artísticos como una interrogación sobre los medios: más allá de una supuesta diferencia cualitativa —ontológica— a la fotografía y a la pintura las vincula, en tanto imágenes, la historia de una cultura, la cual requiere que éstas funcionen racional y lógicamente. De ahí surge una historia de las bellas artes que paradójicamente inicia con su asociación con la medida, con la ciencia para, en el siglo xvii y por medio de la valoración de la imaginación y la creatividad, plantear *teórica y racionalmente* —estéticamente— su autonomía artística. Al hacer uso de la hermenéutica analógica⁵ proyecto esta evolución sobre la historia de la fotografía, mostrando la evolución de ésta en el siglo xix cómo paralelamente a la de la pintura entre los siglos xvi y xviii, y cómo, de manera analógica a la “artistificación” de la pintura, la fotografía adquiere su autonomía artística en el siglo xx siguiendo la lógica estética “museal”.

El nodo de mi texto era una reflexión sobre la tecnología en las artes y, efectivamente, una parte importante de ésta hacía un análisis del componente sintáctico tanto de la pintura como de la fotografía. Ciertamente, mi texto estaba muy influido por la tradición alemana de Walter Benjamin⁶ y Vilém Flusser⁷ y también mostraba una casi total ausencia de la teoría francesa de la fotografía, cuestión que señaló el teórico vasco Ramón Esparza al leer la primera versión en 1998. Los franceses, yo replicaba, no ven el componente técnico de la fotografía, una clave fundamental para su comprensión.

Cual no sería mi sorpresa cuando, hace unos años, comencé a leer a Jean-Louis Déotte: *El museo. Origen de la Estética* (1993),⁸ *El olvido. Las ruinas,*

³ Isaiah Berlin, *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992).

⁴ Laura González Flores, *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004).

⁵ Mauricio Beuchot, *Posmodernidad, hermenéutica y analogía* (México: Editorial Porrúa/Universidad Intercontinental, 1996); *Tratado de hermenéutica analógica* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1997).

⁶ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía* (Valencia: Pre-Textos, 2004).

⁷ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía* (Ciudad de México: Trillas-Sigma, 1990).

⁸ Jean-Louis Déotte, *Le Musée, l'origine de l'esthétique* (París: L'Harmattan, 1993).

Europa y el museo (1994),⁹ *El hombre de cristal. Estéticas benjaminianas* (1997),¹⁰ *La época del aparato de la perspectiva* (2011)¹¹ y *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (2012).¹² Al coincidir en muchas cuestiones con mi propio pensamiento, sus libros dejaban claro un hueco enorme en el mío, eso que otro francés, Michel Pêcheux, al hablar de la teoría del discurso, define como “olvido”:¹³ aunque yo hacía un análisis de la evolución histórico-cultural de la sintaxis de las imágenes me había “olvidado” —en el sentido de Pêcheux— de considerar el efecto estético de la sintaxis de los medios en el receptor.

Ésa es justamente la contribución de Jean-Louis Déotte: el recordarme a mí, así como a muchos otros como Roland Barthes, Philippe Dubois, Jacques Rancière, entre otros, que tal efecto no se reduce a esa programación negativa del dispositivo técnico de la que hablan Michel Foucault, Giorgio Agamben y Vilém Flusser, sino que, más allá del mero dispositivo, el “aparato estético” es todo un *aparecer* de la sensibilidad de una comunidad que *marca* una época, y que se compone por modos distintivos de percepción y recepción estético-imaginaria. Para él son aparatos estéticos la perspectiva, la cámara oscura, el museo, la fotografía, la ciudad, el psicoanálisis y el cine (que constituiría un súper-aparato).

En sus libros, Déotte se propone estudiar los lazos entre el arte, la técnica y la sensibilidad a partir de una crítica de las ideas de Descartes, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Gilbert Simondon, Martin Heidegger, Hannah Arendt y Jacques Rancière pero, también, de la tradición de la historia del arte de Alberti, Erwin Panofsky, Nelson Goodman, Hubert Damisch y Pierre Bourdieu.

Jean-Louis Déotte: No habría que olvidar la influencia que en mi pensamiento han tenido las ideas de Jean-François Lyotard y su tesis *Discurso, figura*¹⁴ en la que desarrolla la noción de las épocas de la superficie de inscripción y de los bloques de historia en los que resulta fundamental la

⁹ Jean-Louis Déotte, *Oubliez!: les ruines, l'Europe, le musée* (París: L'Harmattan, 1994). Versión española: *Catástrofe y olvido: las ruinas, Europa, el museo* (Santiago: Cuarto propio, 1998).

¹⁰ Jean-Louis Déotte, *L'Homme de verre: esthétiques benjaminniennes* (París: Editions L'Harmattan, 1997).

¹¹ Jean-Louis Déotte, *L'Époque de l'appareil perspectif: Brunelleschi, Machiavel, Descartes* (París: Editions L'Harmattan, 2001).

¹² Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil?* (París: Editions L'Harmattan, 1997). Versión española: *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (Santiago: Metales Pesados, 2012).

¹³ Michel Pêcheux, *Language, Semantics and Ideology* (Nueva York: St. Martin's Press, 1982), 126.

¹⁴ Jean-François Lyotard, *Discours, figure* (París: Kincksieck, 1974). Versión española: *Discurso, figura* (Buenos Aires: La Cebra, 1979).

relación entre los signos artísticos, como los pictóricos, y su soporte. Esta idea permite a Lyotard, a diferencia de Panofsky en relación con la invención de la perspectiva, librarse de la sobrevaloración de la tridimensionalidad de la pintura de transición “internacional” —la de Giotto o Duccio— y poner el acento sobre la posibilidad o no de una mirada que se pierde en la lejanía. Para Lyotard es necesario que el hombre haya perdido a la naturaleza para poder después objetivarla trazando sobre un vidrio las huellas de lo que se ve detrás, a lo lejos, como lo vemos en aquellos grabados de Durero que representan los marcos para dibujar en perspectiva. Es la irrupción inaudita de la proyección la que hace posible la representación. Pasamos de un régimen simbólico (de revelación) de signos pictóricos que no son sino la cara visible de un libro sagrado (lisible) a otro régimen en el que los signos se emancipan del texto. Aunque la pintura todavía está obligada a contar historias (Alberti), lo hace, de hecho, de manera secundaria. La consecuencia es fundamental: lógicamente y de hecho, entre una época de la superficie de inscripción de lo simbólico y la siguiente se da una ruptura justo donde los historiadores esperan encontrar continuidad. De hecho, no hay un pasaje de una a la otra sino una “Decisión” anónima que no puede atribuirse a nadie sino a ella misma. Y que en el caso de la escritura proyectiva fue tomada en concreto por los orfebres y los arquitectos, así como los pintores y los escultores, entre otros, en Florencia en el siglo xv. Si nos quedamos en el mundo cristiano, eso que se imponía antes (en la época romana y luego gótica) durante la hegemonía de la norma de la revelación, era la cosmética de la *encarnación*; y, para el mundo musulmán, de modo paralelo, podríamos hablar de una cosmética de la *en-libración* o puesta en libro. La gran ruptura que el Occidente debió sufrir fue la desincorporación laicista de la sociedad y el desacoplamiento de los polos de la Ley, el Saber, y el Poder, mientras que el Islam se mantuvo subordinado al Libro y no conoció esa disgregación. De ahí los fundamentalismos actuales. Los caminos del Oriente y el Occidente divergen desde entonces: nuestra superficie de inscripción es proyectiva, por lo que los aparatos que yo identifico en mis teorías son proyectivos. Pero no limito la noción de aparato (que elaboré a partir de Benjamin) a la configuración de la escritura proyectiva, a la representación, ya que, después de todo, una catedral funcionaba como un aparato para la encarnación cristiana. Sin embargo habría que distinguir, siguiendo a Panofsky,¹⁵ la “iglesia de luz” del Abad Suger (la basílica de Saint-Denis)¹⁶ de la catedral construida según la lógica constructiva de la *Summa Theologica* de Santo Tomás (Notre

¹⁵ Erwin Panofsky, *Architettura gotica e pensiero scolastico* (París: Éditions de Minuit, 1967).

¹⁶ Erwin Panofsky, *El Abad Suger: sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos* (Madrid: Cátedra, 2004).

Dame de París). Es posible componer muchos aparatos para realizar una misma cosmética.

Si no consideramos la naturaleza ontológica y semiótica (y, por ende, cosmética) del soporte, entonces comparamos aquello que no pertenece a un mismo nivel lógico, como lo hace Hans Belting en su notorio libro *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente* (2012).¹⁷ Ciertamente, el *moucharrabien* (i.e., la Alhambra de Granada) es una especie de ventana que permite filtrar el sol y ver discretamente hacia el exterior, pero no es un cuadro definido como un vidrio sobre el cual se inscriben las huellas de fuera. El primero pertenece al orden de la revelación y el segundo al de la proyección.

Una historia del arte digna de ese nombre está marcada por esas rupturas fundamentales. ¿Tal vez por eso es difícil hablar de una historia del arte? La historia del arte nació con Winckelmann en el siglo XVIII a partir del modelo biológico de la creencia (el primitivismo), la madurez (el clasicismo) y la vejez (la decadencia). Pero podríamos, por el contrario, poner el acento sobre tal o cual modo de la percepción prevaleciente en tal o cual época del arte, como hace Riegl en sus *Tres ensayos, 1900-1901* (percepción visual y lejana *versus* percepción próxima, táctil o háptica).¹⁸ Benjamin era un lector ávido de Riegl y rechazaba la idea de una decadencia de las artes.

Sobre el aparato estético y la modernidad

LGF: En sus libros, usted persigue el objetivo de desarrollar una teoría que vuelva visible la función estética —sensible— de los aparatos como la perspectiva, la *cámara oscura*, el museo, la fotografía, el cine y el psicoanálisis. El advenimiento de cada uno inaugura una nueva época marcada por una sensibilidad diferente. En el caso de la perspectiva, ésta aparece simultáneamente a la subjetividad que yace en el corazón del humanismo. De ahí, la verdadera revolución inherente al nuevo orden cartesiano de un “yo” que piensa (*ego cogito*) y, en consecuencia, de una nueva sensibilidad común (*yo veo*) propia de la modernidad.

JLD: Si tal o tal aparato determina una cosmética, entonces debe poner en orden las apariencias que son bellas en tanto así aparecen producidas por el aparato o “aparatazadas”. Ése es el sentido del *kosmos* de los griegos. La apariencia *bella* es una función de la puesta en orden de lo que es destinado a la

¹⁷ Hans Belting, *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente* (Barcelona: Akal, 2012).

¹⁸ Alois Riegl, *Trois Essais. 1900-1901* (París: L'Harmattan, 2015).

vista. Puede tratarse del ordenamiento de una ciudad, de un ejército o de la apariencia de una mujer. Distinguiremos así una cosmética en un sentido amplio (el orden de las estrellas es bello como el orden del mundo de los estoicos) de una cosmética en sentido estrecho (la apariencia, el vestido, los perfumes, la decoración, la manera de presentarse los unos a los otros). En ese sentido, todas las sociedades han tenido valores estéticos, lo que nos obliga a restaurar la noción fuertemente desacreditada de decoración y, en arquitectura, de fachada, excepto en el pequeño lapso de tiempo del modernismo (el movimiento moderno iniciado por Loos, Le Corbusier, la Bauhaus, entre otros). Los artistas contemporáneos no parecen tener problemas con lo decorativo, pero se han emancipado de toda cosmética en un sentido amplio. La paradoja es, entonces, la de una estética sin referencias a un mundo anterior. Esto a diferencia de los modernos (*i.e.* Mondrian, Malevitch, los surrealistas, etc.) que siempre trabajaban en nombre de una alteridad ideal.

Es importante concebir la puesta en orden como lo primero. Es eso que Platón llamaba *khôra* en *El Timeo*:¹⁹ un intermediario inaprehensible y siempre a la fuga, entre el mundo real de las ideas y el mundo sensible del aquí y ahora. Platón caracterizaba la *khôra* como un molde, como un lugar donde se inscribían las huellas de las ideas inmutables, la matriz ordenadora de las cosas que se nos aparecían. Él daba el ejemplo del tamiz que permitía separar el grano de la cizaña: en suma, un artefacto o utensilio y, pues, un objeto técnico. Como la *khôra* es una mediadora entre lo inteligible y lo sensible es difícil caracterizarla, aunque, sin ella, no se podría dar el aparecer. De aquí que hacer desaparecer a alguien (según una política terrorista de Estado) sea atentar contra la mundanidad del mundo común.

Todos los aparatos descienden de este archi-aparato, la *khôra*. Es entonces el aparato como determinación de la *khôra* lo que configura la temporalidad, la recepción del acontecimiento, la pertenencia, la singularidad cualquiera. Antes de la imposición arbitraria del aparato de perspectiva no había un sujeto y un objeto en el sentido moderno y, por tanto, tampoco una estética tal y cómo la entendemos ahora. No hay modernidad antes de la escritura proyectiva. Antes de ésta no podemos hablar de un sujeto (salvo en otro sentido, medieval, de *ens creatum*, cosa creada, la más eminente de las creaturas). Pero debemos poner atención a los tratados clásicos de la perspectiva (*i.e.* el *Proyecto Brouillon* de Desargues):²⁰ el

¹⁹ Platón, “Timeo o De la Naturaleza”, *Diálogos*, vol. VI (Madrid: Gredos, 1992).

²⁰ Girard Desargues, “Brouillon Project d’une atteinte aux événements des rencontres du cone avec un plan (1591-1661)”, en Judith V. Field y Jeremy Gray, *The Geometrical Work of Girard Desargues* (Berlín: Springer, 2012).

sujeto no constituye el punto de vista ideal del cuadro sino su punto de fuga, ese punto donde se unen las líneas perpendiculares del plano del cuadro. El sujeto es un punto, sobre la línea de horizonte a partir del cual toda la geometría se abate. Entonces, el sujeto no es el espectador, pero puede convertirse en él de modo secundario en razón de toda la escena de representación que, de una cierta manera lo atrapa y no lo deja ir. Nosotros nos hemos *subjetivado* a fuerza de ver cuadros contruidos según las reglas de la perspectiva, de ver escenas contruidas a la italiana (como el *Teatro olímpico* de Vicenza, de Palladio), de recorrer perspectivas urbanas. Nuestras comunidades han dejado de encarnar el cuerpo de Cristo, al convertirse en naciones (Maquiavelo) y asignarse proyectos a cumplir. Nuestra temporalidad se convirtió en aquella del instante, lo que Descartes concibió a la perfección. Su *cogito* no es legítimo sino en el instante en el que pronuncio “yo pienso, yo soy”. Porque es en un instante que tiene lugar el corte de la pirámide visual descrita por Alberti en *Della Pictura*. La instantaneidad está en el corazón mismo de la modernidad proyectiva, es un corte de tiempo que reencontraremos en la fotografía y a partir de ésta, en el cine analógico constituido por una sucesión de fotogramas instantáneos. Tanto el humanismo literario (*i.e.* Eugenio Garin) como el filosófico son una consecuencia del aparato de perspectiva y no a la inversa. Y es en el mismo momento cuando reemerge la democracia en Florencia a partir de la revuelta de los Ciompi, una revolución de los sin-nombre de la industria de la lana, comentada por Maquiavelo en *Historias florentinas* y, posteriormente, por Simone Weil.²¹

Lo mismo sucede para cada aparato proyectivo, que entonces determina una ontología “epocal”. Los marcos espaciales y temporales de la sensibilidad pura están determinados. Entonces, la primera etapa de la síntesis del saber que Kant nombró “estética” en la *Crítica de la razón pura* está históricamente determinada; lo trascendental —aquel conocimiento de este marco sin el cual no habría saber objetivo posible— es histórico. Hay pues una historia de lo trascendental. Es eso a lo que Benjamin alude en su primera tesis de *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*.²² Hay épocas de la sensibilidad. La sensibilidad de la época de la fotografía, que es la misma que la del museo y el patrimonio, no será aquella del dibujo de la perspectiva, ni la del cine o del psicoanálisis.

²¹ Nicolas Machiavel, *Histoires florentines*, lib. III, cap. I a XXI, pról. Simone Weil, “Un soulèvement prolétarien à Florence au XIV^{ème} siècle”, *La Critique Sociale*, núm. 11 (marzo de 1934).

²² Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica [Urtext]* (Ciudad de México: Ítaca, 2003).

Historia y filosofía

LGF: Usted sostiene que un aparato *comporta* una verdad mientras que la filosofía *expone* tal verdad: Descartes habría expuesto la verdad del aparato perspectivico de Brunelleschi, Marx la verdad de la *cámara oscura*, Kant la del museo, Benjamin la de la fotografía y Freud la de la cura analítica, Arendt, Nancy y Rancière la del cine, Lyotard la del video. Entonces, la filosofía (la estética) viene *después* y no antes del advenimiento de tal o cual época aparatizada, como sugiere Rancière. ¿Cuáles son, según su punto de vista, los lazos entre la historia del arte y el pensamiento filosófico estético?

JLD: Para ser más preciso, son las obras que comportan los principios de tal o cual aparato las que permiten a la filosofía exponer sus principios. Por ejemplo, son las arquitecturas de Brunelleschi en Florencia, mismas que comenzaron por la solución del problema técnico planteado por el domo de Santa María de las Flores, que llevaron a Argan, en su libro sobre Brunelleschi²³ a precisar las características de tal arquitectura y a descubrir la importancia del plano de proyección y de la disminución regulada de los arcos entre la nave principal y las naves laterales de estas iglesias (Santo Espíritu, San Lorenzo, Capilla Pazzi). A partir de ahí, los pintores como Masaccio pudieron utilizar cualquier plano como soporte de proyección, como para la *Trinidad* (1426-1429, Santa María Novella en Florencia). Pero además Brunelleschi produjo los dos dispositivos demostrativos que conocemos por los testigos que los tuvieron a la mano. Podemos pensar siguiendo los trabajos de Hubert Damisch²⁴ que el primero permitía mostrar la coincidencia del punto de vista y del punto de fuga por especularidad, estableciendo así por el sólo medio de la visión, la identidad del sujeto y del objeto, eso que los pintores apropiaron en la pintura del autorretrato. En términos estructurales, el *cogito* cartesiano expone las consecuencias de esta coincidencia solamente visible para aquel que la experimenta. Las consecuencias que Kant deriva de esto son aún más grandes: la modernidad entraba en la era del subjetivismo, al recibir un objeto sus leyes de un sujeto trascendental. Desde la teoría del conocimiento habrá entonces que esperar de Kant la definición de lo trascendental para que pudiésemos derivar las consecuencias filosóficas de esta demostración que no acompañaba ningún texto, a tal punto que Belting ni siquiera la menciona.²⁵

La filosofía está siempre retrasada en relación a la demostración que procede por las vías de lo visible, por una parte porque al desconfiar

²³ Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi* (París: Macula, 1981).

²⁴ Hubert Damisch, *Origine de la perspective* (París: Flammarion, 1987).

²⁵ Belting, *Florencia y Bagdad*.

siempre de la técnica la filosofía parece no entretenerse más que con la apariencia sensible e inmediata del mundo, sin tomar en cuenta las mediaciones técnicas que *aparatan* tal apariencia. Y por otra parte, porque la historia del arte no se ha interesado sino recientemente en estas mediaciones técnicas o institucionales que dan a cada época sus determinaciones.

Va así de la institución al patrimonio, lo cual supone los decretos tomados por la Revolución en Francia, el rescate del paisaje en Alemania en el siglo XIX y la reflexión sobre la conservación de las ruinas en Austria, al inicio del siglo XX (me refiero al *Culto moderno de los monumentos* de Riegl).²⁶ Todas las artes están involucradas: la institución de la sala de concierto como arquitectura y modo de escritura es la condición de posibilidad de la sinfonía (David Ledent, *La revolución sinfónica*, 2009),²⁷ del gozo estético y de la transmisión musical, de las escuelas de danza y de la oralidad de la formación (Isabell Launey, *Ópera de París*),²⁸ de la invención de disco LP (Adorno).²⁹ Si esto es así, ¿cómo distinguir la pintura de Leonardo de su escenografía perspectivista? ¿Cómo, a partir de Manet, no comprender que es el sujeto (en el sentido amplio del término) lo que acaba quedando cuestionado por la museificación de la pintura? La pintura, ¿qué es ella, en sí misma, sino este arte bidimensional? Las artes reciben del exterior sus características, eso que Derrida, al comentar a Kant, llama “fuera de obra” (parergon) como el marco de los cuadros³⁰ o las columnas de un templo, y que Lacoue-Labarthe llama suplemento.³¹

De ahí, puede verse que la historia del arte debería de orientarse al estudio de estos artefactos que no son ni prótesis ni dispositivos coadyuvantes, porque constituyen la espina dorsal de una época de la sensibilidad y dejan imponer un arte sobre otro, como el *disegno* de los tratados del Renacimiento, trastocando tanto la definición de la idea de arte como su recepción.

Esto llevará a privilegiar el estudio de ciertas obras en las que los principios del aparato dominante son obvias, incluso aquellas cuyas consecuencias derivan de un aparato que puede no ser contemporáneo. Es el caso del admirable *Contrato de un dibujante* de Peter Greenaway para el caso de

²⁶ Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse* (París: Le Seuil, 2013).

²⁷ David Ledent, *La Révolution symphonique* (París: Editions L'Harmattan, 2009).

²⁸ Jean-Louis Déotte, “Compte rendu des ouvrages de: Isabelle Launay”, *Appareil* (21 novembre 2008) consultado el 16 de octubre de 2015, en <http://appareil.revues.org/651>.

²⁹ Theodor Adorno y Thomas Y. Levin, “Opera and the Long Playing Record”, *October* 55 (invierno, 1990): 62-66.

³⁰ Jacques Derrida y Craig Owens, “The Parergon”, *October* 9 (Summer, 1979): 3-41.

³¹ Phillippe Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics* (Stanford University Press, 1989): 255-256.

la perspectiva,³² de *El arca rusa* de Sokourov³³ para el museo, o de *Madre e hijos* de Calin Peter Netzer³⁴ para la cámara oscura. Entonces se comprende que el cine tiene un papel privilegiado porque sintetiza todos los aparatos proyectivos, incluso algunos que surgieron después, como el video (Atom Egoyan, *Next of Kin*, 1984 o *Family Viewing*, 1987).³⁵ Es otra vez Benjamin quien mejor ha captado esta capacidad de análisis y síntesis:

El cine: desembrollo (¿resultado?) de todas las formas de visión, de todos los ritmos y todos los tiempos preformados en las máquinas actuales, de tal suerte que todos los problemas del arte actual no pueden encontrar su formulación definitiva que en correlación con el cine” (París, capital del siglo xx, 412).³⁶

El Museo como origen del arte

LGF: La relación entre arte, estética e historia del arte es el tema central de su libro *El museo. Origen de la estética*.³⁷ Ahí desarrolla una serie de argumentos en torno del museo como una institución donde los objetos pierden su destino, su capacidad de *hacer-mundo* común. Este proceso coincide con el nacimiento simultáneo del arte, la historia del arte y la crítica estética. Entregados al juicio estético igualitario de un nuevo espectador —el pueblo revolucionario— las obras «suspendidas» en los museos pierden su fin dentro de un culto social pero, ganan, por lo contrario, una autonomía “artística”. El museo es un espacio de arquitectura indeterminada y abstracta en el que el pueblo se ve conducido a hacer un uso público y crítico de su razón. De ahí, la función política de la estética y de la historia del arte, así como la conformación de una comunidad formada mediante objetos *ruinosos* y sin destino, fragmentados, aislados. Éste es un concepto que encontramos en Jacques Rancière, mientras que usted no ignora, como él, la cuestión técnica. Para usted el régimen de lo sensible está indefectiblemente unido al aparato técnico en cuestión, el museo.

JLD: Me parece que Rancière no cita jamás a sus contemporáneos salvo para atacarlos. Tiene una fijación sobre su antiguo colega Lyotard, contra

³² Peter Greenaway, *The Draughtsman's Contract* (1982), 108 min., título en español: *El contrato del dibujante*.

³³ Aleksandr Sokourov, *Russkly kovcheg* (2002), 35 mm, 99 min., título en español: *El arca rusa*.

³⁴ Călin Peter Netzer, *Pozitia copilului* (2003), 35 mm, 112 min., título en francés: *Mère et Fils*.

³⁵ Atom Egoyan, *Next of Kin* (1984), 35 mm, 70 min.; Atom Egoyan, *Family viewing* (1987), 35 mm., 86 min.

³⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle* (París: Editions du Cerf, 2006), 412.

³⁷ Déotte, *Le Musée, l'origine de l'esthétique*.

el cual ha debido escribir unos siete libros. Después de ser althusseriano y, pues, marxista, él hace de algunas obras filosóficas (Platón, Aristóteles) o literarias (Flaubert) la matriz para regímenes enteros de la sensibilidad común (el reparto de lo sensible). Es un curioso marxista que no quiere oír hablar de los progresos técnicos que conocen los aparatos estéticos. Por ejemplo, la perforación de la película analógica del cine no tiene para él ninguna incidencia sobre el cine. Lo que cuenta entonces es que una película sea en esencia *fabulatoria* (*La fábula cinematográfica*)³⁸ como la pintura para Alberti. De hecho su aportación es sobre todo sociológica y es esto lo que le permite distinguir el “régimen representacional” de las artes (*i.e.*, la tragedia clásica francesa, la comedia) del régimen “estético” flaubertiano en el que todos los contenidos pueden alimentar a las artes. Puede constatar que la mayor parte de los filósofos franceses retoman la condena adorniana de “la industria cultural”, son alcanzados en el camino por los heideggerianos. Aún si Deleuze se inspira mucho en la filosofía de Gilbert Simondon³⁹ y en las reflexiones sobre la duración de Bergson,⁴⁰ es para disolverlos en una suerte de metaforización biologizante general.⁴¹ Pero yo observo que poco a poco la interrogación sobre lo sensible, sobre la cualidad del conocimiento empírico —una pregunta clásica de la filosofía— está siendo remplazada por los análisis cinematográficos. Lo sensible deviene cultural. Los franceses llevan un retraso en relación con la “ciencia” de los medios proveniente de Marshall McLuhan o de Friedrich Kittler. (*Media optiques*, 2015).⁴²

Medio, dispositivo y aparato

LGF: En *La época de los aparatos*⁴³ usted sostiene que la “situación de un arte en un momento cualquiera no es inteligible si no se confunde tal arte y tal aparato [...] Las verdaderas revoluciones no son políticas, sino culturales. Pero hace falta jerarquizar los factores de una revolución cultural

³⁸ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique* (París: Le Seuil, 2001).

³⁹ Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse psycho-biologique* (París: Presse Universitaires de France, 1964).

⁴⁰ Henri Bergson, “Essai sur les donnés immédiates de la conscience” y “Matière et memoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit”, en *Oeuvres* (París: Ed. du Centenaire, 1959): 57 y 341-342.

⁴¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (París: Presses Universitaires de France, 1968/1993): 158.

⁴² Friedrich Kittler, *Médias optiques, Cours berlinois 1999* (París: L'Harmattan, 2015). Versión en inglés: *Optical Media: Berlin Lectures 1999* (Nueva York: Polity Press, 2002).

⁴³ Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils* (París: Lignes-Léo Scheer, 2004). Versión española: *La época de los aparatos* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013).

y distinguir medio, dispositivo y aparato”. ¿Qué es lo que entonces deberíamos considerar para distinguir estas nociones, tan mezcladas en el pensamiento contemporáneo de las artes?

JLD: Lo que se puede reprochar a los iniciadores citados de la “ciencia de los medios”, a la que agregaríamos la “mediología” de Régis Debray,⁴⁴ es mezclar medios, dispositivos y aparatos. Y, en el fondo, también por no interesarse por lo sensible sino mediante las revoluciones de los soportes y los modos de escritura. Gutenberg será siempre para ellos más importante que Brunelleschi y Alberti. Las relaciones ontológicas entre ser y aparecer no son de su dominio. Podemos aquí retomar una expresión que Jean-Luc Nancy toma de Kant a propósito de la historicidad de lo trascendental para caracterizar el dominio de los aparatos: “Las condiciones a priori de la experiencia en general son al mismo tiempo las condiciones de los objetos de la experiencia”.⁴⁵ Y además, no debe olvidarse que los medios son todos de comunicación, que no es el caso de los aparatos, para los que ésta puede ser una función, pero secundaria. Así la asimilación de un cuadro al cristal de una ventana ha tenido una consecuencia: los signos lingüísticos, escritos sobre una hoja, han adquirido una dimensión de designación. El ojo no se detiene sobre ellos como sobre los dibujos. Vuelta transparente, la hoja de papel transformó la naturaleza de la lectura (y, de ahí, el abandono de la iluminación y de la caligrafía) y todo se pasaba de ahí en adelante como si el ojo atravesara el signo sin espesor para acceder inmediatamente al sentido. Desde entonces, el gesto retrocedió en beneficio de la voz como lo ha mostrado André Leroi-Gourhan (*El gesto y la palabra*, 1965)⁴⁶ y los soportes de la memoria se volvieron inmateriales hasta la imposición de la escritura digital que suplantó la proyectiva. La perspectiva que configura a un nuevo costo el aparecer de las cosas dará lugar a los grabados que, en retrospectiva, la volverán popular. Pero en sí misma, ella no comunica nada. Nuestros aparatos proyectivos fueron redefinidos sobre la base de lo digital y muy seguidos sujetos a la comunicación que es su ley. Siempre hay fotografías, pero las digitales son destinadas a ser comunicadas de modo inmediato en las redes sociales, incluso a desaparecer algunos instantes, emancipadas de las restricciones de la estética del cuadro (encuadre, fijeza, precisión, archivo, entre otros, como comenta André Rouillé en su próximo libro).⁴⁷

⁴⁴ Régis Debray, *Cours de médiologie générale* (París: Gallimard, 1991).

⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *La ville au loin* (París: Editions de la Phocide, 2011), 6.

⁴⁶ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole Technique et langage* (París: Albin Michel, 1964).

Versión en español: *El gesto y la palabra* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971).

⁴⁷ André Rouillé, “Quand la photographie cesse d’en être”, *Appareil*, núm. 15 (2015).

La distinción entre aparato y medio de comunicación debe permitir especificar un cierto número de artefactos puramente culturales que hasta ahora no habían tenido ningún lugar. Después de la perspectiva, ¿dónde acomodar el museo? No dentro del dominio estricto del arte y muy accesoriamente en aquel de la comunicación. ¿Y la cámara oscura inventada por los árabes? Probablemente, si creemos a Belting, la incluiríamos en el dominio de esos instrumentos que permiten los experimentos, en este caso con los rayos luminosos, en ruptura con la concepción aristotélica de lo diáfano. Desde entonces, la cámara oscura aparatizará la teología de la revelación islámica introduciendo la geometría —es decir, la razón— lo más cerca de la fe. En términos de lógica cosmológica (cosmología), la cámara tendrá el mismo papel de exposición que las catedrales góticas cristianas según la descripción de Panofsky (en nuestro libro por aparecer, *Cosméticas, Simondon, Panofsky, Lyotard*).

Para ser más explícito aún, al no considerar sino el uso de unos y otros, cuando el grupo de Bin Laden organizó los ataques contra los Estados Unidos, sus militantes aprendieron a pilotar los jets, a utilizar computadoras, celulares, entre otros, es decir, todos los medios de comunicación. Al mismo tiempo, los islamistas destruyeron el patrimonio, encarnizándose sobre las obras museales, matando a los turistas del Bardo. Y hay que decir: no hay cine islamista, sino videos como medios de comunicar el terror.

La noción de dispositivo ha tomado en Francia tanta extensión a partir de los trabajos de Foucault (*Vigilar y castigar*)⁴⁸ como oscuridad en el campo artístico, ya que en sus textos, no concierne más que la conexión de poder y saber (el *Panóptico* de Bentham sería el príncipe de los dispositivos). De ahí que mejor valdría hablar de montaje, como hace Georges Didi-Huberman.⁴⁹ Y entonces, también de montaje de técnicas diferentes, incluso de aparatos componibles como en un buen número de instalaciones de arte contemporáneo. La decoración escénica de “una obra de arte total” como *Tristán e Isolda* puede ser remplazada por un video de Nam Jun Paik: el mito de la comunidad engendrada por el espectáculo se desploma, entonces. No hay sino públicos diferentes.

⁴⁸ Michel Foucault, *Surveiller et punir* (París: Gallimard, 1975). Versión en español, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión* (México: Siglo XXI, 1983).

⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position* (París: Minuit, 2008), trad. Inés Bertolo, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1* (Madrid: Antonio Machado, 2008).

La fotografía como sensibilidad dispersa de la modernidad

LGF: En su consideración de la fotografía como un aparato estético, usted va más lejos que Benjamin con su dispositivo o con Flusser con su “caja negra”.⁵⁰ Más que una visión

técnica *fuerte* del mundo connatural al aparato de perspectiva basado en la relación de sujeto y objeto (y, entonces, una visión consciente, central y focalizante), para usted la fotografía implica una percepción fragmentada e instantánea del mundo parecida a aquella del *flâneur* del siglo XIX. Más que la sensibilidad fuerte y centralizada de la modernidad cartesiana, en la fotografía encontraríamos la sensibilidad dispersa propia del habitante anónimo de la masa ciudadana. No proyectiva, como podríamos suponer por sus lazos con el dispositivo de perspectiva, la fotografía está ligada a otra estética, aquella del espectáculo del paisaje. Entonces hablamos de otra época de la sensibilidad moderna, de otra temporalidad.

JLD: Podemos, en efecto, establecer un cruce de las líneas de aparatos. La línea proyectiva puede efectivamente cruzar la urbana, como sugiere la sinopsis de Jean-Luc Nancy en *La ciudad a lo lejos (La Ville au Loin, 2011)*,⁵¹ y comenzar por la ciudad romana hasta un más allá indescriptible para nuestras ciudades clásicas. Las primeras eran patrimoniales y proyectivas en el sentido de que, en ellas, todavía se elaboraban proyectos de desarrollo.

La ciudad es indisociable de una reflexión sobre ella misma que desemboca en una reelaboración del urbanismo en un sentido amplio. Así el aparato perspectivo sería algo dominante a partir del siglo XVI tanto en Europa como en América Latina. Y luego el patrimonio en el siglo XIX permite una asociación de dos líneas de aparatos, con el prefecto Haussman en París, donde las nuevas avenidas trazadas en función del imperativo de la comunicación ponen en valor los puntos de vista, de monumento a monumento. La Fuente de Saint Michel, al pie del boulevard con el mismo nombre, abre una perspectiva sobre la cúpula de la Saint Chapelle, que nos dirige hacia el obelisco central de la Plaza de Châtelet, desplazada por esta razón, y así sucesivamente. Empero, ¿un aparato se impone hoy a la ciudad tal como ella deviene?

En México vemos bien, por ejemplo, que entre la ciudad colonial centrada en su Plaza de Armas y la que se desarrolla hoy día, hay un cambio de naturaleza. No porque la ciudad no tenga ya el tiempo y la capacidad de cerrarse sobre sí misma, aún provisoriamente, mediante murallas o

⁵⁰ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía* (México: Trillas, 1990). En francés: *Pour une philosophie de la photographie* (París: Circe, 1996).

⁵¹ Nancy, *La Ville au loin*.

mediante un periférico. La “ciudad de lejos” no tiene ya barrios, más allá de sus límites porque ellos re-emergen en el centro mismo de la ciudad pero como chabolas o favelas. Lo mismo pasa con nuestros Sin Domicilios Fijos (SDF) que se reagrupan en los rincones de la ciudad, en las plazas, en las carreteras.

Ahí donde la ciudad clásica, proyectiva, permitía al pueblerino, provinciano o campesino emanciparse de la pretendida comunidad en la que todos se vigilan porque todos poseen una identidad, esta ciudad, mediante su cultivo del terrible anonimato de la desidentificación, resultaba hospitalaria a su manera por su indiferencia hacia el prójimo. Entonces, todas las categorías sociales, étnicas y de género podían existir sin problemas. Es eso lo que nos recuerda Harold Rosenberg (*La tradición de lo nuevo*, 1962)⁵² cuando, en el momento de la caída de París en 1940, él nota, agobiado, que París era la única ciudad occidental donde los negros americanos se sentían libres. Paradójicamente, en nuestras ciudades ricas de hoy, la fantasmagoría del “barrio” se lleva bien.

Cuando en *París, capital del siglo XIX* Benjamin describe la experiencia de la *flânerie* (el paseo) lo hace a partir de la oposición de la masa anónima y *flâneur* en el corazón de la poesía de Baudelaire. El paseo supone una indeterminación de los supuestos simbólicos, incluso de los proyectivos (la ciudad de Haussmann), así como una cultura de la ignorancia del saber del historiador. Pero al mismo tiempo supone una apropiación, a través del caminar, de restos de acontecimientos que no han dejado archivos. Un buen paseante es sensible a los efectos inconscientes de los pliegues de la historia. Es eso lo que un fotógrafo como Atget registra sobre miles de placas de vidrio. No se trata de cultivar lo pintoresco de escenas urbanas prefabricadas como en ocasiones lo hacen Doisneau o un exótico endogámico como Willy Ronis para Belleville, es decir, el reverso de la escenografía patrimonial. Pero los fragmentos cualquiera se imponen como una necesidad al paseante porque un aparato ha inervado sus piernas de explorador urbano sin rumbo. No se puede ya hablar propiamente de un espacio proyectivo, sino de uno inmersivo, incluso fantasmagórico —el de los surrealistas— como el Pasaje de la Ópera descrito por Aragon en *Paysan de París* (1926).⁵³

¿Qué decimos nos cuando declaramos afectados por un lugar que podría no tener ninguna determinación espacial? Ése es, a menudo, el caso de los espacios vacíos. Uno descubrirá después de una investigación que

⁵² Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (Nueva York: Horizon Press, 1959). Traducción al francés por Anne Marchand, *La Tradition du nouveau* (París: Editions de Minuit, 1962).

⁵³ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (París: Gallimard, 1926). Versión en español: *El campesino de París* (Barcelona: Bruguera, 1979).

ahí alguien ha desaparecido, que ahí tuvo lugar algún combate (el caso del desembarco en Normandía).⁵⁴

Como muestra Benjamin, se puede tener un acercamiento diferente a un lugar mediante el caminar, como si la cámara se fundiera con el cuerpo y transformara en imagen un afecto o un proceso fisiológico. Ésa es probablemente la razón por la que la fantasmagoría especial de la época de la foto es el espiritismo que cree atrapar los fantasmas.

Cine y psicoanálisis

LGF: Benjamin piensa que el cine será este aparato del siglo xx que permitirá al hombre salir de la dominación social. Después de invertir el sentido del cine como dispositivo de vigilancia, el cine podría subvertir este uso para convertirse en un aparato: es en la adopción del montaje como estrategia constructiva donde el cine podría encontrar un medio para romper su empresa fantasmagórica y espectacular original. Ése sería el poder de una película como *Je t'aime, je t'aime* de Resnais,⁵⁵ que encadenaría esas “frases-imagen” de Rancière⁵⁶ sin suprimir su discontinuidad. Esta distancia (¿estaríamos aquí hablando del “distanciamiento” de Brecht?)⁵⁷ de los planos secuencia rompe la seducción ensoñadora de las imágenes. De ahí, el lazo del cine con el psicoanálisis y su poder como un archi-aparato de nuestro tiempo.

JLD: Hay algunos textos de Benjamin sobre el cine que efectivamente van hacia ese sentido de regreso de un dispositivo de vigilancia en un aparato político liberador: de la prueba pasiva se llega a la actividad colectiva de libre exhibición y de control de las condiciones de trabajo y vida, como en *El hombre de la cámara* de Vertov.⁵⁸ Existe también esta impresionante comparación entre el cine y la arquitectura en *La obra de arte en la era de la reproducción técnica* y la cuestión de una percepción distraída, de una percepción sensible a los encadenamientos, a la interrogación de Lyotard de ¿cómo

⁵⁴ Véase Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio, *Visite aux armées: Tourismes de guerre/Back to the Front: Tourismes of War* (Caen: Basse Normandie, FRAC, 1994).

⁵⁵ Alain Resnais, *Je t'aime, je t'aime* (1968): 91 min. Título en español: *Te amo, te amo*.

⁵⁶ Jacques Rancière, *Le destin des images* (París: La Fabrique, 2003), 52.

⁵⁷ Bertolt Brecht, “A propos du theatre chinois”, *Écrits sur le theatre*, vol. 1 (París: L'Arche Editeur, 1964), 345; Bertolt Brecht, “Alienation Effects in Chinese Acting”, *Brecht on Theatre* (Nueva York: Hill & Wang, 1964), 94.

⁵⁸ Dziga Vertov, *Chelovek s Kino-apparaton* (1929): 68 min. Título en inglés: *Man with a Movie Camera*.

encadenar? (*Le Différend*).⁵⁹ Pero hace falta pasar por una fase intermedia y preguntarse cuáles son los procesos psíquicos y fisiológicos generados por esta arquitectura parisina de principios del siglo XIX de los pasajes. Si seguimos el texto al pie de la letra podemos concluir que de este nuevo tipo de urbanismo las vías se presentan *invaginadas*, por tanto, eso que estaba al exterior de la embarcación se incorpora, en corto, como proceso fisiológico. Esto se amplificará aún más para la masa soñadora que recorre el pasaje, donde el reino del anonimato no hace otra cosa sino crecer. Éste será el enigma de aquellos que después de Baudelaire, como Freud, quieren trabajar la psicología de las masas. Para Benjamin estas masas son pretotalitarias: ellas se entregan a la fantasmagoría de la mercancía y entonces a la distracción en el sentido más banal. Están enajenadas en razón de su participación colectiva a una cierta época de la fantasmagoría (y no a una alegoría) que puede incluso englobar a los objetos técnicos.

Puede pensarse entonces que es por un verdadero distanciamiento en el sentido brechtiano —es decir, por una objetivación mediatizante— que la masa puede aprehender una situación espantosamente indecible, a condición de no enfrentarla cara a cara, como esa percepción de lo monstruoso del mito de la Medusa. Es el sentido del gran libro de Kracauer escrito a partir de un programa benjaminiano, *Teoría del cine*.⁶⁰ *Redención de la realidad material* (2010), en el que a partir de Proust y la fotografía compara el filme de Georges Franju sobre los mataderos parisinos, *La sangre de las bestias*,⁶¹ con los archivos cinematográficos del fin de la guerra, de la apertura de los campos de concentración y los montones de esqueletos. No resulta inútil constatar que en esta ocasión Kracauer reelabora la noción de representación: es ésta la que le permite aprehender aquello que la inmediatez de una vista no podría atrapar. Incluso si Freud se apoya de entrada en la cámara para describir el aparato psíquico, pero separando la óptica del registro y la percepción visual del inconsciente, las diferentes temporales que él aísla se reencontrarán en el montaje cinematográfico. La “tercera oreja” que caracteriza la escucha específica del psicoanálisis debe abrirse a todas las incongruencias del discurso del analizado. Como en el efecto Kuleshov, es siempre la frase que viene después la que da sentido a la anterior. Un buen filme es aquel que vuelve sensible el encadenamiento de frases-imagen: el encadenamiento es necesario, incluso en el improbable caso de un silencio o un vacío. Eso que lo distingue del teatro filmado es esta parte de lo imponderable que reposa en el encadenamiento

⁵⁹ Jean-François Lyotard, *Le Différend* (París: Editions de Minuit, 1983).

⁶⁰ Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* (París: Flammarion, 2010). Versión en español: *Teoría del cine: la redención de la realidad física* (Barcelona: Paidós, 2001).

⁶¹ Georges Franju, *Le sang des bêtes* (1949): 20 min. Título en español: *La sangre de las bestias*.

de las imágenes y no de sus réplicas. Es esto lo que viene a romper toda identificación del espectador al actor y que reenvía el culto del *star system* a una nueva aura de fantasmagoría (Ilaria Brochini: *Trace et disparition dans l'oeuvre de W. Benjamin*, 2005).⁶²

A la incongruencia que señala en la cura la marca del inconsciente colectivo se corresponde, en una buena película, la irrupción de lo real visible, irreductible a la puesta en fábula. Es eso que encontramos en la cinematografía de Resnais a partir de *Smoking, no smoking* (1993).⁶³

La espectralidad como programa: la época de la desaparición.

LGF: Una parte importante de su trabajo es la reflexión sobre esta nueva época marcada por la política terrorista de estado: una era antropológicamente negativa donde la fotografía toma un papel ontológico reflexivo.

JLD: La fotografía juega un papel considerable en la consideración de los grupos familiares, sociales y políticos, como sostiene Pierre Bourdieu en *Un arte medio*.⁶⁴ Estos grupos se *individuan* gracias a los aparatos que surgen de aquello que Gilbert Simondon llama lo *transindividual*.⁶⁵ Puede tratarse, por ejemplo, del retrato de grupo de la pintura holandesa. O, como ha mostrado Denis Skopin en relación con la represión estalinista de 1937 en la Unión Soviética,⁶⁶ los oficiales exigieron a las personas próximas —cónyuges, camaradas, amigos— de las personas que se iba a hacer desaparecer físicamente a también destruir su existencia fotográfica rayando, manchando o tachando las fotos en donde unos y otros aparecían. Skopin ha trabajado sobre los archivos de NIjni-Novgorod: los órganos de la represión no buscaron siquiera maquillar las fotos: la acción simbólica queda expuesta en su brutalidad.

Si la foto era sólo un archivo, habría que haber desaparecido esos archivos o haberlos maquillado. La fotografía tiene un poder simbólico en el siguiente sentido: donde participa de la esencia del grupo, también

⁶² Ilaria Brochini, *Trace et disparition* (París: L'Harmattan, 2006).

⁶³ Alain Resnais, *Smoking, No Smoking* (1993): 298 min. Título en español: *Fumar, no fumar*.

⁶⁴ Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (París: Editions de Minuit, 1965). Traducción al español: *Un arte medio. Un ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003).

⁶⁵ Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse y Du mode d'existence des objets techniques* (París: Aubier, 2012). Versión española: *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo, 2007).

⁶⁶ Denis Skopin, *La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline* (París: L'Harmattan, 2015).

contribuye a su institución. No hay ya un grupo, pero sí su representación en un medio cualquiera. Lo mismo sucedía para la ciudad y las diferentes representaciones posibles. De ahí que cuando las políticas terroristas de Estado han hecho desaparecer a miles de individuos —como cuando durante la batalla de Alger se enfrentaron los paracaidistas franceses contra los militantes del Frente de Liberación Nación y los cuerpos acabaron por ser tirados al mar o enterrados en fosas comunes, un hecho que sirvió de modelo a los generales latinoamericanos— la primera justicia consiste en la *reindividuación* de los desaparecidos mediante la fotografía.

En las guerras arcaicas sometidas a la ley de “una vez por todas”, los guerreros se sacrificaban y los enemigos asesinados se dejaban abandonados en el campo de batalla, horrorosamente mutilados. El cuerpo a cuerpo era un acontecimiento.

En las guerras modernas, industriales, de “una vez no es nada”, porque parece que siempre se puede recomenzar el acto, la distancia máxima se impone entre los cuerpos enemigos. Guerra aérea, utilización de misiles y de drones. Acontecimiento del “cero-muerto”. De ahí el escándalo para los occidentales de los atentados suicidas de los islamistas, del sacrificio destructor.

Entre estas dos concepciones de compromiso guerrero hay un diferendo cosmético mayúsculo que trasciende los regímenes de lo simbólico (“el relato salvaje”, “la revelación teológico-política”, “el debate democrático”. Y sus diferendos.

La práctica terrorista de la desaparición inaugura la desaparición del acontecimiento: los verdugos y sus víctimas ya no son identificables, y su lugar de acción es desconocido. Un acontecimiento sin lugar no tiene existencia. Una vez no es una vez.

DE LA FOTOGRAFÍA A LO FOTOGRÁFICO: MEDIO, MATERIALIDAD Y VISUALIDAD ERRANTES

IVÁN RUIZ

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

VERÓNICA TELL

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas /
Universidad de Buenos Aires, Argentina

En las últimas líneas de la tercera entrega de la “Pequeña historia de la fotografía”, publicada en 1931, Walter Benjamin enumeraba una serie de cuestionamientos realizados sobre la entonces nueva técnica de reproducción y construía a partir de éstos una metáfora relampagueante: a noventa años de la invención del daguerrotipo, Benjamin se ubicaba en una distancia desde donde observaba cómo las transformaciones de la fotografía introducían, en su presente, una *descarga de tensiones históricas*.¹ Como sabemos, el *relámpago* es una metáfora central en la discursividad de Benjamin en la medida en que ahí se fragua la relación del presente respecto al pasado; no como una continuidad, sino como un centelleo en donde a este último “sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad.”² Nos separan más de ochenta años de esta enunciación, y a pesar de las profundas transformaciones del medio fotográfico, la descarga de tensiones históricas que esta técnica de reproducción ha suscitado —desde su nacimiento hasta nuestros días— continúa ejerciendo sobre nuestra mirada fascinación y desconcierto, certidumbre y desconfianza; trayectorias complejas que a decir de John Tagg nos ubican

¹ El contexto de donde está tomada esta frase es el siguiente: “¿Pero no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá el pie en uno de los componentes esenciales de la fotografía? Éstas son las preguntas en las que la distancia de noventa años que nos separa de los daguerrotipos descarga sus tensiones históricas. En el resplandor de estas chispas emergen las primeras fotografías, tan bellas, tan inalcanzables, desde la oscuridad de los días de nuestros abuelos.” *Sobre la fotografía* (Valencia: Pre-Textos, 2007), 53.

² “Sobre el concepto de historia”, *Obras I* (Madrid: Abada, 2008), 307.

en la significación fotográfica, en el umbral del “todo y la nada”.³ Sin duda, estos efectos de sentido han sido potenciados por el carácter errante, no precisamente de la fotografía, sino de «lo fotográfico», fórmula propuesta por Rosalind Krauss para plantear a la fotografía misma como objeto teórico. Es bajo esta perspectiva que nos interesa reflexionar sobre la especificidad de la fotografía, sólo que ahora tomando en consideración la mediación estética generada a raíz de sus desplazamientos hacia otras zonas de producción de lo sensible. Nuestro campo de análisis está constituido por un *corpus* de obras de los siguientes fotógrafos y artistas contemporáneos de Argentina y México: Artemio (Ciudad de México, 1976), Andrea Ostera (Provincia de Santa Fe, 1967), Diego Berruecos (Ciudad de México, 1979) y Gerardo Repetto (Córdoba, 1976). A partir de una selección de su trabajo nos interesa poner sobre relieve a la fotografía como medio específico, como materialidad y visualidad errantes, pues su relevancia reside en el despliegue de una serie de estrategias y operaciones técnico-conceptuales en donde es posible reconocer un cuestionamiento al medio fotográfico, en particular, a la *huella de realidad* que condicionó, desde sus orígenes, su eficacia simbólica, relegándola en las artes visuales dentro de lo que Krauss denominó “formas miméticas bajas”, en oposición a las “artes miméticas nobles”.⁴ Como lo veremos a continuación, en los desplazamientos que trazaremos, la conexión física con la realidad se manifiesta a través de huellas de naturaleza diversa (fotoquímicas, digitales, táctiles y corporales) a partir de las cuales destacaremos cómo la fotografía tensa, en relampagueos sucesivos, a la imagen con la historia, confirmando con ello su condición contemporánea dentro de nuestras imágenes técnicas.

La exposición Proyecto Juárez, presentada en la Ciudad de México en 2010 y posteriormente en Madrid en 2011, fue el resultado de dos años de trabajo en Ciudad Juárez, lugar en donde se ha registrado, desde principios de los noventa, un alto índice de feminicidios: *crímenes de odio* que, a decir de Rita Laura Segato, están caracterizados por la dimensión *expresiva* que los asesinos inscriben sobre el cuerpo femenino.⁵ La curaduría a cargo de Mariana David no estaba enfocada exclusivamente en una problemática de género, pues más bien le interesaba entender cómo en esa ciudad fronteriza la violencia se integra en una trama compleja con procesos de

³ “A photography appears upon a threshold that is everything and nothing.” Conferencia: *Everything and Nothing. Meaning, Sense and Execution in the Archive*, Cátedra Olivier Debrouse, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, 24 de septiembre, 2015.

⁴ “Marcel Duchamp o el campo imaginario”, *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 78.

⁵ *Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente* (Brasilia: Universidade de Brasília-Departamento de Antropologia, 2006), 7.

globalización e industrialización. Una de las pocas piezas referidas directamente a los feminicidios fue *Sin título (retrato de 450 mujeres asesinadas en Ciudad Juárez)*, realizada por Artemio (fig. 1). A partir de cifras oficiales proporcionadas por la Comisión para Prevenir y Erradicar la Violencia contra la Mujer en Ciudad Juárez (Conavim), Artemio realizó una operación material/conceptual: excavó un hueco en el desierto de esa ciudad fronteriza y extrajo 23 toneladas de tierra, cifra que hizo coincidir, en volumen, con el peso total de los cadáveres de mujeres reportadas en el informe de Conavim. Posteriormente, la tierra se trasladó por vía terrestre a la ciudad de México y se colocó como una montaña de arena en la esquina de una de las salas de exhibición del Museo de Arte Carrillo Gil, a manera de instalación.⁶ El primer rasgo que destaca en la pieza de Artemio es su alusión textual al género del retrato, el cual se identifica tradicionalmente por un reconocimiento facio-gestual. Aunque se trata de un género de linaje pictórico, este retrato de 450 mujeres asesinadas se puede analizar a partir de su condición fotográfica, pues conceptualmente se inscribe en un sistema de representación que, como explica Allan Sekula con respecto a la relación de la fotografía con el arte del retrato, “acelera, populariza y degrada una función tradicional” del retrato burgués.⁷ En este sentido, el gesto de Artemio es más corrosivo, pues recurre a una colectividad ya de sí marginada para producir un retrato en donde la dimensión icónica se encuentra anulada desde la raíz. De esta manera, tanto la negación de los rostros como la ausencia de los cuerpos generan un retrato colectivo en donde no se revela una identidad en particular, esto es, el «yo» que reclama la mimesis propia del género. En ese sentido, la pieza pareciera reiterar el grado de oclusión de los feminicidios; sin embargo, ejerce otra operación desde las entrañas de la subjetividad colectiva ahí convocada, en la medida en que pone al descubierto lo que Jean-Luc Nancy, en *La mirada del retrato*, reconoce como la estructura del sujeto: “su sub-jetividad, su ser-bajo-sí, su-ser-dentro-de-sí, por consiguiente afuera, atrás o adelante. O sea, su exposición.”⁸

El fondo expuesto es la tierra del desierto en donde se han depositado cientos de cadáveres de mujeres aniquiladas: excavar un hueco en el desierto de Ciudad Juárez y transportar la arena a una sala de exhibición equivale a una exposición en acto que no reproduce ni revela la identidad de las víctimas (de ahí su condición genérica concentrada únicamente en una

⁶ Posteriormente viajó a Matadero, en Madrid, y a otros recintos donde se ha presentado, como en el Modern Art Museum of Fort Worth, de Texas, dentro de la muestra *México Inside Out: Temas en el Arte desde 1990* (2013).

⁷ Gloria Picazo y Jorge Ribalta, eds., “El cuerpo y el archivo”, *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 137.

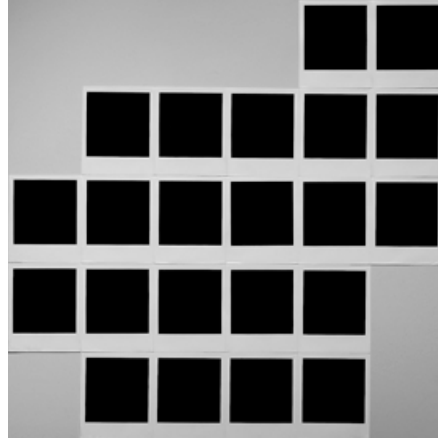
⁸ *La mirada del retrato* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 16.



1. Artemio. *Sin título (retrato de 450 mujeres asesinadas en Ciudad Juárez)*, dimensiones variables, 2010. © Museo de Arte Carrillo Gil. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2018.

cifra), pero sí es capaz de exponer una subjetividad colectiva negada, o más bien, ausente. Ahora bien, la paradoja de esta ausencia expuesta reside en su densidad matérica: la equivalencia del volumen de la tierra con el peso de las víctimas pone en escena una estrategia invasiva de materialización, como en su momento lo realizó Christian Boltanski en dos instalaciones monumentales en el Grand Palais de París y posteriormente en el Park Avenue Armory's de Nueva York. Tanto en *Personnes* como en *No Man's Land* (ambas realizadas en 2010), la pieza central consistía en una montaña de ropa de 30 toneladas, en una alusión directa a la perturbadora iconografía fotográfica de la Shoa, en particular, las imágenes de las pilas de ropa y zapatos de los judíos que eran encaminados hacia las cámaras de gas para ser exterminados. En esta clara intertextualidad, y volviendo al género del retrato en su especificidad fotográfica, la conexión física con el referente adquiere otra dimensión, en tanto la acumulación de arena encarna a los cadáveres mismos, precisamente, como la huella de algo que tuvo vida y sobre la que operó una aniquilación. La huella entonces como la *presentificación* del exterminio, pues aquí lo simbólico entra en una negociación tensa con lo residual, como también ocurre en la serie *Fait* (1992) de la fotógrafa Sophie Ristelhueber, en donde las marcas de las bombas sobre el desierto de Kuwait constituyen las cicatrices producidas por una máquina de matar.

Como Artemio lo hace en su pieza *Sin título*, Andrea Oстера plantea un juego textual/icónico en *22 vistas de la casa de noche* (1997), en donde tampoco vemos lo que esa imagen tendría que representar. Y sin embargo, ahí está, nos dicen ellos, el referente, ahí está lo que nos *presentan*. *22 vistas de la casa de noche* consiste en veintidós polaroids de un negro uniforme (fig. 2). El dispositivo funcionó, la reacción química tuvo lugar, pero nada frente a la cámara emitió luz. En la oscuridad absoluta la fotografía no registra nada ni se ve nada. Oстера silencia la referencialidad, lo icónico se esfuma, la imagen es pura abstracción. Estos pequeños abismos negros, enmarcados por el recuadro blanco preconfigurado por Polaroid, conectan con cierta tradición no figurativa que lleva ya, al 2015, un siglo —*Cuadrado*



2. Andrea Oстера. *22 vistas de la casa de noche*, 22 piezas, 11 × 9 cm c/u. Polaroid, 1997.

negro sobre fondo blanco, de Kázimir Malevich. Asimismo, la pieza conecta con otra tradición pictórica que la fotografía recogió y alteró a su vez, la pintura de paisaje y las *vedutte*. Del gesto de Oстера resulta una imagen —o la ausencia de ella— cuyo sentido reposa en su estatuto semiológico de índice.⁹ Esquivo, por cierto, pues la casa sólo está en el título. Por otra parte, la artista repite 22 veces su gesto. La imaginamos en la oscuridad total, sin ver nada, fotografiando la casa, obteniendo en un minuto el positivo que tampoco logra ver o que ve mal en la escasa luz que la rodea. Frente a la casa —o en una habitación oscura dentro de ella, no lo sabremos— repite la acción 22 veces. Si, como dice Rosalind Krauss, la fotografía es la destructora del ser unitario, en su forma de polaroid es garante de la unicidad. No obstante, en este atentado suyo contra la visibilidad, Oстера alcanza también a trastocar las posiciones de la reproducción y de la multiplicación: sus 22 imágenes no reproducibles son todas idénticas, de modo tal que esa unicidad deviene serialidad. Como lo dice Rancière para Bernd e Hilla Becher “la reproductibilidad se convierte en serialidad”,¹⁰ pero aquí el paisaje industrial alemán deja lugar a una casa única que no dejó ningún

⁹ Retomamos aquí la noción de índice de Charles S. Pierce tal como la abordan en sus perspectivas Rosalind Krauss (“Notes on the index”, 1977) y Philippe Dubois (*L’acte photographique*, 1980). El índice es entendido como un signo que pone en contacto directamente, “físicamente”, con el objeto. Recordemos que esta noción ha servido a Dubois particularmente para establecer una definición mínima de la fotografía (también empleará el término *huella*) y despejar el terreno respecto de la semejanza (ícono) y del sentido (símbolo) con que previamente la crítica se había aproximado a la fotografía.

¹⁰ Jacques Rancière, “Ce que ‘medium’ peut vouloir dire: l’exemple de la photographie”, *Appareil* [en línea], 1 | 2008, puesto en línea el 17 de febrero de 2008, consultado el 12 de enero de 2016, en <http://appareil.revues.org/135>; DOI: 10.4000/appareil.135

rastró en la película. El título promete unas variaciones —de punto de vista, de encuadre, entre otros— y allí radica la segunda ironía. La imagen individual no bastó, hacía falta además prometer una variación que nos volviera a decepcionar ante el referente invisible. Lo indicial, anunciado en el título y cuestionado en la imagen, se corre hacia el acto fotográfico. David Green y Joanna Lowry han analizado operaciones que se han movido de las cuestiones técnicas de la fotografía hacia un discurso sobre la producción fotográfica. En este sentido, lo indicial es el gesto de señalar y, podríamos añadir, independientemente de que se vea o no aquello que es señalado. Las fotografías, dicen ellos, no son indiciales solo por el hecho de que la luz sea registrada en un instante sobre un trozo de film fotosensible sino, antes y principalmente, por haber sido tomadas.¹¹

Un año más tarde, Ostera retoma la idea de *22 vistas...* en *36 vistas de la casa de noche* (1998) pero ahora no son polaroids sino un rollo de película 35 mm que la artista agotó fotografiando, una vez más, la oscuridad absoluta (fig. 3). Son copias papel y cada una tiene la hora de la toma en números rojos, abajo a la derecha, según el formato preconfigurado de la cámara. Las copias fueron unidas entre sí y cubiertas con un laminado brillante. Así, la incidencia de la luz ambiente genera brillos y reflejos móviles al compás de los desplazamientos del espectador. Una vez más, las vistas prometidas nos defraudan, pero esta vez obtenemos en su lugar una imagen móvil y continua. La fotografía deviene imagen reflectante: ya no encuadra, ni recorta el tiempo ni el espacio. Demanda movimiento e intervención del cuerpo, trasciende lo visual y deviene experiencia viva en el espacio de exhibición. Las “vistas” no son exteriores sino que espejan la sala conforme nos movemos de modo tal que la artista transfiere su acción performática al espectador. Tal como dice W.J.T. Mitchell en relación con las imágenes invisibles, ellas *presentan* su propio material y elementos formales.¹² Hay en esta pieza una reflexividad que también atañe el hecho de espejar nuestro entorno. Ante este referente invisible lo que emerge es la materialidad en sí y la del tiempo del que está hecha la fotografía. En el caso de Ostera, de esa negrura surge la conexión entre dos tiempos, aquel que le tomó a la artista la realización de la obra, marcado por los números rojos, y el nuestro como espectadores, inmediato y virtualmente infinito, en la superficie espejada. De modo semejante, Artemio hacía confluír nuestro tiempo y nuestro espacio con aquél, atroz, de la muerte de las mujeres. La tierra en que ellas se vieron envueltas, bajo la que fueron sepultadas, está sobre la superficie; lo que se suponía que permanecería oculto salió a la luz. Lo que estaba

¹¹ David Green, ed., “From Presence to the Performative: Rethinking Photographic Indexicality”, *Where is the Photograph?* (Maidstone, Photoworks; Brighton, Photoforum, 2003), 47-60.

¹² W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen* (Madrid: Akal, 2009).

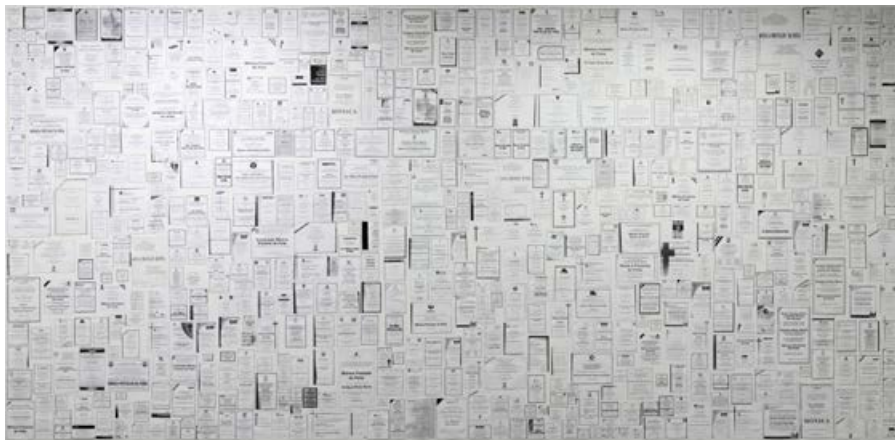


3. Andrea Oster. *36 vistas de la casa de noche*, 36 piezas, 10 × 15 cm c/u. Impresión en papel color + laminado 1998. © Cortesía de la artista.

sepulto surge como montaña matérica en la sala del mismo modo —como negatividad— que lo que estaba afuera en las vistas de la casa funcionan como espejo. Lo que se hace visible es, en ambos casos, una contraforma.

Mientras Oster recoge la línea de la fotografía y el arte conceptual de los sesenta con sus experimentaciones en torno al escaso o nulo interés en el objeto fotografiado, a lo aleatorio y a la dimensión maquina del aparato y, por transferencia, del operador, Artemio abre un cuestionamiento sobre la especificidad medial de la fotografía al generar un retrato sin rostro que basa su eficacia en una densidad matérica. En una línea conceptual próxima, Diego Berruecos, por su parte, propone otra interrogante sobre el medio en su pieza *BLM* (2007-2010), que es la abreviatura de la fórmula de cortesía *Besa la mano* (fig. 4). A través de un meticuloso trabajo de archivo, Berruecos recolectó, recortó, fotocopió a escala real y fotografió un total de 642 esquelas mortuorias dedicadas a la memoria de Mónica Pretelini, entonces esposa del gobernador del Estado de México, Enrique Peña Nieto.¹³ La acción de Berruecos dio continuidad al proyecto previo

¹³ El 11 de enero de 2007, diferentes medios de comunicación de nuestro país dieron a conocer el deceso de la señora Mónica Pretelini Sáenz, quien fue declarada con muerte cerebral



4. Diego Berruecos. *BLM*, 642 esquelas mortuorias sobre muro, dimensiones variables, 2007-2010. © Cortesía del artista.

titulado inicialmente *Cronología del poder*, consistente en la recolección de una abundante iconografía de eventos públicos organizados por el PRI (Partido Revolucionario Institucional), el cual gobernó a este país durante setenta y un años hasta ver su retorno al poder justo con la figura de Peña Nieto en 2012. Más que la formación de un archivo sistemático sobre este partido político, el proyecto que más tarde cambiaría su nombre a *PRI: Genealogía de un partido* (2007-2010) se puede entender en términos estructurales, siguiendo la definición de archivo propuesta por Sekula, como un “conjunto sustitutivo que facilita la relación de equivalencia general entre imágenes.”¹⁴ De esta manera Berruecos trabajó con las esquelas dedicadas a la memoria de Mónica Pretelini: éstas fueron ordenadas como pequeños afiches mortuorios en numerosas columnas sobre un muro de dos metros por uno cincuenta de alto, generando una equivalencia gráfica desde el momento en que fueron descontextualizadas del género editorial.

Hay aquí dos modos de vincularse con lo fotográfico: en primera instancia, *BLM* asume directamente la negatividad que Benjamin depositó en la técnica de reproducción de la imagen; al hablar precisamente de la “copia” suministrada por los periódicos ilustrados y los noticieros, Benjamin

durante la madrugada de ese día. Por tres días consecutivos, personalidades de la política, la industria privada, familias de ilustre apellido y numerosas instancias provenientes de los estados del país se unieron al entonces gobernador mexiquense expresando condolencias y solidaridad a través de inserciones pagadas.

¹⁴ Picazo y Ribalta, “El cuerpo y el archivo”, 146.

explica lo siguiente: “Quitarle la envoltura a los objetos, hacer trizas su aura, es el rasgo característico de una percepción cuya sensibilidad para todo lo igual del mundo ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante la reproducción.”¹⁵ La pieza mural de Berruecos, más que descargada de un aura de originalidad, opera desde las diversas materialidades de la *copia* —papel periódico, papel bond, impresión fotográfica económica— para realizar un montaje perturbadormente neutro en la medida en que no se manifiesta, a primera vista, un gesto de disidencia política producido por la acumulación de las esquelas. Sin embargo, y éste es el segundo vínculo que establece con lo fotográfico, *BLM* anula la dimensión icónica que nos permitiría ver el rostro de Mónica Pretelini para transformarse en una gran lápida que forma un *retrato colectivo* de la clase dominante de este país: el nombre propio de Mónica se fusiona con el de logotipos empresariales y apellidos de familias poderosas de toda la República Mexicana. La esquila como un género editorial disuelve su especificidad desde el momento en que este muro-lápida activa un registro del retrato fotográfico que opera de manera inversa al de Artemio: mientras que éste es un retrato donde se exponen los restos de un exterminio territorializado y signado corporalmente, en la pieza de Berruecos el retrato sin rostro de Mónica Pretelini condensa lo que en la campaña mediática presidencial de Peña Nieto se definió, precisamente, como “el nuevo rostro del PRI”: finalmente, un rostro —el del presidente, a quien le besa la mano la clase dirigente mexicana— que encubre y silencia una red de complicidades, como aquella misma que ha colapsado las investigaciones sobre los feminicidios en Ciudad Juárez. A partir de un gesto discreto, casi minimalista, Berruecos actualiza la genealogía del fototexto, pero sólo para mostrar cómo la palabra prima por sobre la materia de la que estamos o estuvimos hechos.

Por otra parte, en su obra *Disección de lilium* (2005), Gerardo Repetto realiza la sustitución concreta y total de imagen por texto, en una operación de dos pasos. El trabajo consiste en 15 fotogramas blanco y negro; cada uno corresponde a una parte de una flor de *lilium* disecada (fig. 5). Con ellos Repetto se dirigió a una escribana para que hiciera un acta de constatación y describiera lo que representaban estos fotogramas. Detrás de cada foto ella colocó una leyenda, su sello y firma. La pieza se expone mostrando el dorso de las 15 fotografías (enmarcadas entre dos vidrios transparentes), la escritura original (también enmarcada) y una copia que permite acceder a la lectura del texto completo (fig. 6). En un guiño a los dibujos fotogénicos de plantas realizados por William Fox Talbot a fines de la década de 1830, y con un título de reminiscencias científicas, las imágenes veladas de *Disección de lilium* reenvían sin duda a los usos de

¹⁵ “Pequeña historia de la fotografía”, 42.



5. Gerardo Repetto, *Dissección de liliium*, 15 fotogramas, 1 acta notarial.
Vista general de la obra en sala, 2005.

la fotografía en el terreno de las ciencias naturales. Pero la referencia más evidente es la jurídico-legal. Si Repetto vela las fotos que se hallan en el origen de su propia obra en su referencia al tiempo pionero de la fotografía, expone aquello que los usos y prácticas han ido habilitando con el correr de las décadas. Al pasar del reverso al anverso, Repetto hace transitar sus imágenes de un uso instrumental a otro, de la imagen fotográfica empleada para la investigación o ilustración científica a los empleos documentales y testimoniales, expone y desplaza el valor testimonial de la fotografía hacia otra forma de constatación.

El registro visual de la flor es el fundamento para el testimonio verbal que no refiere ya al objeto liliium sino, sólo, a esos registros fotográficos. Los contornos, las formas, los tonos, ciertos detalles que podríamos detenernos a observar durante un rato son reemplazados por una descripción —objetiva por oficio— que reduce el objeto visual al formato de un memorandum. Un primer momento de desconcierto por estos fotogramas velados que mal podemos restituir imaginariamente deja pronto lugar a la inquietud cuando descubrimos que lo que está en juego en nuestra



6. Gerardo Repetto, *Diseción de liliun*, detalles de escritura notarial y de reverso de uno de los fotogramas, 2005.

credibilidad descansa sobre una cuestión de poderes. La descripción, el sello y la firma de la escribana dan fe de aquello que representan las fotos al otro lado del papel. Pero como no las vemos, el texto no duplica realmente la información sino que funciona como su sustituto. En este sustituto, sin embargo, ¿dónde reside la atribución de verdad? Pues si en la fotografía ésta encuentra sustento en aspectos intrínsecos a su naturaleza técnica, el valor testimonial de la intervención de la escribana sólo se da en un marco institucional y legal muy concreto. Por ello, a través de esta sustitución de imagen por texto, Repetto nos invita a preguntarnos sobre las posibilidades de equivalencia de cualidades entre uno y otro (cuestionamiento que toma forma incluso desde lo visual, en tanto la escritura original está enmarcada de modo semejante al de los fotogramas). Quedan expuestas entonces nuevas preguntas en torno a los regímenes de verdad en que se validan estas operaciones de escritura y de imagen. Lo que la fotografía fue y lo que es o, más bien, lo que posibilita o legitima según los usos a los que se la destine en distintos momentos de la historia de la cultura visual es lo que esta obra, texto mediante, hace visible.

Las cuatro obras que hemos analizado giran en torno al retrato, las vistas y los empleos científicos, tres de los principales géneros y usos históricos de la fotografía. Éstas muestran giros en los soportes, la materialidad y la visualidad. En ninguna de las piezas hay una imagen fotográfica visible para el espectador, pues la huella lo ocupa todo. Son huellas por contacto directo en los fotogramas negados de Repetto y también en la escalofriante confrontación con los cuerpos enterrados que sugiere la obra de Artemio. Es la referencia a una existencia externa en el caso de Berruecos y de Ostera. Los textos en Berruecos y en Repetto y, claro, fundamentales en los títulos de cada una de estas cuatro piezas, conforman una imagen mental. Quizás la fotografía, finalmente, esté ahí para mostrar eso, la imagen que tenemos del mundo después de la existencia de la fotografía. No obstante, hay diferencias en las aproximaciones al medio fotográfico que unos y otros hacen. Los dos artistas argentinos emplean procedimientos fotográficos. Se trata de obras que desarrollan una reflexión sobre la representación fotográfica a partir de la propia imagen, sus modos de producción y visualización (o invisibilización). La autorreferencialidad ocupa en sus obras un lugar central. Los artistas mexicanos, por su parte, recurren a otras materias —preexistentes y apenas modificadas en ambos casos— mediante las cuales reenvían a unos cuerpos ausentes. La fidelidad a la apariencia retrocede ante la fidelidad a la presencia, como diría Roland Barthes en su célebre *Camara lúcida*.

Ahora bien, en todos los casos la representación es desplazada, la contingencia queda velada contra la pared, en la negrura, en la indefinición formal de la tierra, en el texto que configura, a través de su práctica de montaje, una resignificación de lo necrológico —y anotemos aquí el lazo primordial de la fotografía con la muerte. Estas obras nos hacen retornar a los orígenes físicos y conceptuales del medio, así como a sus usos históricos, pero no para reincidir en la especificidad fotográfica, sino para mostrar a la fotografía como un objeto teórico vibrante, en donde nuestra relación con la fotografía continúa produciendo una descarga de tensiones históricas que tanto iluminan como enturbian nuestro presente.

PINTAR AL AGUA. JUAN O’GORMAN Y LA TÉCNICA

SANDRA ZETINA

Y LILIANA CARACHURE

Universidad Nacional Autónoma de México

Esta investigación busca integrar la narrativa sobre la materialidad de *Entre la filosofía y la ciencia* (1948-1968) (fig. 1), ponderar las transformaciones, añadidos y mutilaciones que ocurrieron sobre su superficie y reflexionar sobre el estatuto de los materiales y las técnicas plasmados en los escritos del autor. El modelo de explicación de la imagen abrevará el conocimiento de la factura, la historia de sus modificaciones y su condición de mural trashumante; el punto de partida es la arqueología del objeto y el estudio científico para producir documentos¹ que se contrastan con la crítica de imágenes, textos y testimonios de primera mano.²

¹ Este estudio fue posible gracias al apoyo de Patrimonio Cultural Banamex, colección que resguarda esta importante obra desde la década de los noventa, que permitió la realización de este estudio en sus instalaciones. Agradecemos especialmente a Katy Cárdenas Ruelas todas las facilidades para la realización de esta investigación. El análisis material se debe al apoyo del Proyecto Conacyt Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC). Contamos asimismo con la valiosa participación de múltiples especialistas: Eumelia Hernández, quien realizó los estudios de imagenología (visible, ultravioleta e infrarroja), Sandra Zetina, quien coordinó todos los estudios, y analizó micro muestras de pintura a través de microscopía óptica y electrónica de barrido, en esta última técnica participaron también Jaqueline Cañetas del LANCIC-Instituto de Física —Manuel Espinosa del LANCIC-Instituto de Investigaciones Nucleares y Sandra Zetina analizaron las micro muestras de pintura, y la microscopía óptica en el MEB del LANCIC-Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. En el estudio *in situ* colaboraron: Liliana Carachure y Cynthia Ahumada, estudiantes de la Facultad de Artes y Diseño-UNAM, José Luis Ruvalcaba, Edgar Casanova, Alejandro Mitrani y Peter Ian Claes, del LANCIC-Instituto de Física, quienes realizaron los estudios por medio de espectrometrías atómicas y moleculares portátiles: FTIR, fluorescencia de rayos X (FRX), y Raman; por su parte, Dulce María Aguilar, realizó fotografías de falso color infrarrojo. Agradecemos a Daniel Herrera, quien nos introdujo al análisis de las imágenes en Sketchup, a Montserrat Sánchez Soler y a Luis Rius Caso, directores del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, sus pertinentes comentarios y las facilidades para fotografiar y estudiar la arquitectura y la sinopia.

² Damos gracias a la generosidad y los valiosos testimonios de Ida Rodríguez Prampolini a quien entrevistamos en Veracruz, a Alejandro von Waverer O’Gorman, en Querétaro y Tomás



1. Juan O'Gorman, *Entre la filosofía y la ciencia*, 130 × 280 cm, temple sobre fresco desprendido, montado sobre tela, placa de poliuretano expandido y bastidor de aluminio, Colección Patrimonio Artístico Banamex. D.R. © Juan O'Gorman/Somaap/México/2018. Foto: Eumelia Hernández Vázquez, LDOA-LANCIC, IIE-UNAM.

El campo disciplinar denominado historia de la técnica o tecnología del arte,³ surgió del entrecruce de conservación, ciencia e historia del arte, deviene de la tradición del *connoisseur* o el expertisaje, inicialmente preocupado por la autenticidad, autoría o fecha de un objeto. Ejerce sus propios métodos, que se concentran en la materia del objeto, su estructura y composición: con métodos de imagenología o análisis instrumentales⁴ se crean

Zurián, en la ciudad de México, en septiembre de 2015, quienes aportaron su memoria, opiniones, conocimientos y documentos fundamentales para el caso. Reconocemos también la ayuda de Pablo Miranda y Tatiana Falcón, quienes grabaron la entrevista a Tomás Zurián.

³ Erma Hermens, "Technical Art History: The Synergy of Art, Conservation and Science", en Mathew Rampley, Thierry Lenain, Hubert Locher, Andrea Pinotti, Charlotte Schoell-Glass, Kitty Zijlmans, eds., *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks* (Leiden, Boston: Brill), 2012, 151-165. Como lo resume Hermens, este campo, cruce disciplinar de la conservación, la ciencia y la historia del arte se ha denominado *technical art history* en países de habla inglesa, parte de la investigación de la historia material de un artefacto, a partir del estudio científico, de documentos, testimonios, escritos de artistas, y otras formas de documentación para entender el objeto físico. Produce conocimientos que vinculan el contexto en el que una obra fue creada, su significación y percepción contemporánea.

⁴ Con imagenología nos referimos a aquellos métodos que generan imágenes al someter a los objetos artísticos a diversas radiaciones visibles e invisibles al ojo humano, como los rayos X, o diversos rangos del espectro electromagnético (infrarrojo ultravioleta) o combinaciones de ellos (multiespectral). Los análisis instrumentales son todos aquellos que emplean un dispositivo

y presentan nuevos datos o evidencias que participan en la interpretación de las imágenes. Erwin Panofsky, Carlo Ginzburg, o David Freedberg han ponderado la participación de la interdisciplina, el método indicial y el expertisaje en la construcción de la historia del arte.⁵ Freedberg consideró que la tradición del connoisseur está en el centro de las tareas del historiador del arte, prácticas que unen capacidades cognitivas de observación y análisis, un tipo de memoria que evalúa información científica y la superpone al conocimiento de la imagen.⁶

En este trabajo pondremos énfasis en estudiar la manera en que se organiza la materia para dar lugar a la experiencia sensible; nos preguntaremos también por el sentido de las técnicas, su capacidad signifiante y plástica, su capacidad de aludir a otras imágenes, la técnica como recurso para citar la pintura flamenca, o una idea sobre ella.⁷ Nos interesa explorar hasta qué punto la comprensión de la técnica transforma la manera en que recibimos las imágenes, cómo modifica nuestra percepción sensible conocer sus alteraciones materiales.

tecnológico para obtener información sobre la composición química, al someter regiones de la obra a un tipo de vibración o radiación que son recibidas en detectores, como en el caso de las espectrometrías portátiles atómicas y moleculares (espectrometría de fluorescencia de rayos X, Raman, FTIR, entre otros) o bien mediante una toma de muestras para el estudio de su composición química, química elemental, mineralógica, microestructural, por medio de métodos de separación química (como cromatografía de gases espectrometría de masas) o microscopías, ópticas y electrónica de barrido con microsonda. Daniela Pinna, Monica Galeotti, Rocco Mazzeo. *Scientific Examination for the Investigation of Painting. A Handbook for Conservator-restorers* (Boloña: Università di Bologna/Centro di Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze/EuArtech. 2009).

⁵ Carlo Ginzburg ha reconocido la importancia del método inductivo, la aportación epistemológica de los indicios a las disciplinas científicas y humanísticas en general, en particular a la medicina, la psicología y la abogacía, disciplinas que necesitan evidencias y síntomas, también localizó a la historia del arte dentro de esta genealogía indicial. Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (Madrid: Gedisa, 1989.) Este autor también consideró los estudios interdisciplinarios dentro de la historia del arte para determinar autoría, periodo o procedencia de un objeto, un tipo de investigación que permite situar al artefacto artístico en el contexto de un mundo más amplio (la producción tecnológica del momento) y no únicamente dentro el circuito artístico. Carlo Ginzburg, “Vetoes and Compatibilites”, *Art Bulletin*, vol. 27, núm. 4, diciembre de 1995, 534-536.

⁶ Freedberg analizó este aspecto en la práctica de Bernard Berenson para hacer atribuciones, también a la necesidad de integrar juicios de calidad y distinguir originales de copias. David Freedberg, “Why Connoisseurship Matters”, en Katlijne van Stijghelen, ed., *Munuscula Discipulorum: Essays in Honour of Hans Vlieghe* (Turnhout: Brepols), 2006.

⁷ Con este término intentamos referir a una cita de la producción de un cierto tipo de superficie y no necesariamente de imágenes como un todo.

Entre la ciencia y la filosofía, no hay ninguna diferencia (1948), el fresco de Juan O’Gorman, decoraba la casa construida también por él en 1929. Tiene una compleja historia material, transformado en un mural móvil, un *mural nómada*⁸ objeto incómodo, que lleva las marcas de todas estas transiciones.

Como imagen, *Entre la ciencia y la filosofía*, ofrece problemas interesantes, opone nociones sobre la estética y la tecnología, la superficie pictórica a su vez se apoya en lo textual, contempla la interacción entre imágenes, textos y elementos metapictóricos. Es un mural privado, con un tema particular y personal, una afirmación teórica, que podría leerse como un manifiesto y un *memento mori* a la vez, una meditación sobre el arte donde el pintor usó recursos como la paradoja, afines a la pintura flamenca.

Para señalar nuestro propósito, recurrimos a una doble metáfora, a la que se refiere el título de este ensayo: pintar al agua y pintar el agua, para pensar la obra en su carácter de artefacto y de imagen. Las técnicas pictóricas que privilegió O’Gorman, el fresco y el temple, son acuosas, el agua es su vehículo, la operación que determina el modo de ejecución y la destreza en ambas técnicas consiste en tener el control sobre el flujo de agua, como diluyente y vehículo de los pigmentos. Al mismo tiempo, apela a las imágenes del agua que O’Gorman usó como motivo central: fuentes, cascadas, ríos y presas, agua contenida y en movimiento, una fábula sobre el aprovechamiento de la naturaleza, para hacer patente la distinción entre arquitectura e ingeniería, entre estética y tecnología.

Antes de adentrarnos en el tema, aclaramos que en este ensayo entenderemos a la ciencia, la técnica y la tecnología como actividades emparentadas y en ocasiones difíciles de distinguir.⁹ Sería posible, dentro

⁸ Aquí retomo la idea de Romy Golan sobre la inestabilidad paradójica del mural en la arquitectura moderna. Golan señala que fue Le Corbusier quien acuñó el término “mural nómada”, al escribir sobre los tapices en 1952 y su capacidad de “humanizar la arquitectura”. Consideró que los tapices que cubrieran los muros de piso a techo se tornan en elementos “funcionales” y “no decorativos”. Los denominó *murales nómadas* al pensar en la movilidad en los tiempos modernos, gente que vive en apartamentos, necesita murales que pueda enrollar, cargar y portar cuando necesite viajar. Un siglo antes, Gottfried Semper había considerado que los tapices habían sido los primeros muros. Tras la segunda guerra mundial, el nomadismo era el signo de los tiempos, la diáspora se tornó el símbolo moderno de supervivencia. Romy Golan, *Muralnomad: the Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957* (New Haven: Yale University Press, 2009), 235-241.

⁹ En ese camino seguimos a los sociólogos e historiadores de la ciencia y de la tecnología como Bruno Latour, Michel Callon, creadores de la teoría del actor-red (Actor-Network Theory) en la academia francesa o Wiebe E. Bijker, Thomas P. Hughes y Trevor Pinch en la anglosajona. Estos últimos dicen con gran claridad que ciencia y tecnología son dos etiquetas imprecisas que no son capaces de presentar la complejidad de estas entidades, pues la ciencia es parte del conocimiento sobre la tecnología, pero tanto los científicos desarrollan tecnología, como algunos ingenieros o tecnólogos desarrollan ciencia, en parte esto se debe a que la característica de medición se logra a partir de instrumentación que pone a prueba las teorías científicas en su búsqueda de precisión

de un esquema un tanto más purista, definir a la ciencia como la actividad generadora de conocimiento,¹⁰ o como lo han hecho algunos filósofos como la teoría de lo real y a la tecnología como los medios para la aplicación de esa teoría,¹¹ pero para O’Gorman, como para nuestros fines, es posible pensar los términos *ciencia* y *tecnología* como fronteras permeables. Sin duda, la técnica se revela como el término más problemático, pues se aplica tanto a lo tecnológico como a lo artístico, su doble función proviene de su origen etimológico, como arte y oficio, entre ciencia y arte,¹² y en ocasiones

(Wiebe E. Bijker, Thomas P. Hughes, y Trevor J. Pinch, *The Social Construction of Technological Systems New Directions in the Sociology and History of Technology* [Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1993], 4 y 22). De manera que parece que la ciencia contemporánea está involucrada y depende de instrumentación tecnológica muy sofisticada. La tecnología precede a la ciencia y guía a la ciencia, este relato, basado más en las experiencias actuales, difiere de aquel donde la ciencia precede a la tecnología, en el que la ciencia precede y dirige a la tecnología. Bruno Latour lo ha pensado como “tecnociencia” donde ciencia y tecnología están interconectadas inextricablemente y son en gran medida una construcción social. Bruno Latour y Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts* (Princeton University Press: 1986).

¹⁰ Como lo haría el diccionario de la Real Academia para definir a la *ciencia*, del latín “*scientiā*” que como primera acepción distingue estos conocimientos por su método como el “conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales con capacidad predictiva y comprobables experimentalmente.” En cuanto a la tecnología afirma que proviene del griego *τεχνολογία* “tecnología”, de *τεχνολόγος* “tecnólogos”, de *τέχνη* “*téchnē* ‘arte’” y *λόγος* “*lógos*” ‘tratado’” y lo define como el conjunto de teorías, “técnicas”, instrumentos, y lenguaje: “conjunto de teorías y de técnicas que permiten el aprovechamiento práctico del conocimiento científico”. Cómo se abordará más adelante, el término que resulta siempre más inaprensible es la técnica, que proviene del latín y el griego: *technicus*, y *τεχνικός* *technikós*, y *τέχνη* *téchnē* ‘arte’, y en su forma más simple es aquello “perteneciente o relativo a las aplicaciones de las ciencias y las artes.”

¹¹ Martin Heidegger, en sus escritos tardíos, al pensar el modo de ser en el mundo, consideró la esencia de la técnica y de la ciencia. En principio, consideró la técnica o la tecnología (aquí también se diluyen sus límites) como “los medios para un fin” y la ciencia contemporánea, cómo “la teoría de lo real”, como una reelaboración interventora de lo real, y lo que revelan en las entidades sobre las que actúan. Al revelarse tecnológicamente para Heidegger, el mundo natural se transforma en una reserva permanente de recursos para ser explotados, como recursos potenciales. Curiosamente utiliza como ejemplo, al igual que O’Gorman, una planta hidroeléctrica sobre el río Rhin. La hidroeléctrica transforma al río en una fuente de poder, el filósofo opone a esa monstruosidad de la tecnología la forma poética del río revelado por un poema de Friederich Hölderlin. Martin Heidegger, “Ciencia y meditación” en Martin Heidegger, *Filosofía, ciencia y técnica*. Francisco Soler y Jorge Acevedo (Santiago de Chile: Universitaria, 2007) y Martin Heidegger, *La Pregunta por la técnica. Construir, habitar, pensar*, trad. Eustaquio Barjau (Barcelona: Folio, 2007). Consulté también el *Stanford Dictionary of Philosophy*.

¹² Por técnica o *techné*—del griego que significa arte u oficio, se concibe la “habilidad humana basada en principios generales y susceptible de ser enseñada”—, se entiende particularmente la habilidad manual, pero también teórica, como la medicina o la aritmética; fue abordada por Platón, en el diálogo de *Gorgias*, donde sugiere que la técnica entiende su objeto y puede hacer

se utiliza como sinónimo de tecnología.¹³ Aquí permitiremos la pluralidad de significaciones, la técnica como un gozne en el que se reúnen lo artístico y lo tecnológico, pero trataremos de guiar esta interpretación hacia lo concreto, al seguir a los autores que han pensado la técnica como aquello que ocurre en el entorno inmediato del cuerpo, y a la tecnología como algo mediado por procesos o aparatos industriales.¹⁴

una descripción racional de su actividad. Aristóteles en la *Metafísica* la distingue de la experiencia porque parte del conocimiento y sus causas. A veces se restringe a las artes productivas, la técnica y sus productos “artificiales” se oponen a la *fisis*, a la naturaleza. Véase Walter J. Prior, “Tecné”, en *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, ed. Robert Audi (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 904.

¹³ Se ha traducido, por ejemplo, *Die Frage nach der Technik* (1954) de Heidegger como *La pregunta sobre la técnica* al español, pero en inglés *The question concerning technology*. Aquí también podríamos mencionar el importante trabajo de Lewis Mumford, quien reflexionó largamente sobre estos problemas en particular, cuando puso en tensión arte y técnica en una serie de conferencias en 1951 en la Universidad de Columbia y recuperó la palabra *technique*, afrancesando su grafía, para recordar la etimología latina y griega de la palabra. Este sociólogo, muy cercano al arquitecto Frank Lloyd Wright, a quien tanto admiró O’Gorman, recupera el humanismo en su crítica a la tecnología. Su pensamiento está teñido por el cruento desenlace de la segunda guerra mundial, y las tecnologías de la destrucción, la productividad de las cámaras de gas o la bomba atómica. Recuperó los orígenes de la palabra “técnica”, y la asoció al enfoque antropológico, la técnica “nace” cuando el hombre utiliza sus dedos como pinzas o lanzó una piedra como proyectil. Sin embargo, para Mumford, el lenguaje y la simbolización preceden a la técnica. Véase Lewis Mumford, *Arte y técnica*, trad. Federico Corriente (Logroño: Pepitas de Calabaza, 2014), 49.

¹⁴ “Los conceptos de técnica, tecnología y sus derivados son enormemente ambiguos y en muchos contextos pueden ser considerados como sinónimos. [...] Sin embargo, técnica y tecnología pueden distinguirse en un importante sentido. Las técnicas serían actividades o sistemas de acciones artesanales, artísticas, dirigidas hacia el propio cuerpo y su entorno inmediato, etc., de carácter socialmente estructurado pero no directamente integradas en los modernos procesos productivos industriales, generalmente organizados en torno a la institución de la empresa (pública o privada), ni vinculadas a la actividad científica. Las técnicas son, pues, en primer lugar, sistemas de acciones articulados según reglas de carácter social, no acciones aisladas y ocasionales. Son, además, sistemas de acciones muy independientes del desarrollo de la industria y de la ciencia. Las tecnologías, por otro lado, serían también actividades o sistemas de acciones socialmente estructuradas, pero esta vez sumamente integradas en los procesos productivos industriales y estrechamente vinculadas al conocimiento científico. Así, hablamos de la técnica de la acuarela, de técnicas de estudio, de técnicas de escritura o de técnicas de relajación, y distinguimos este tipo de actividades de, por ejemplo, la tecnología informática, la tecnología nuclear o la tecnología aeronáutica.” Manuel Liz, “Conocer y actuar a través de la tecnología”, en Fernando Broncano, ed., *Nuevas meditaciones sobre la técnica* (Madrid: Trotta, 1995), 25. Véase también las notas 13 y 9, la ciencia hoy día parece depender de la tecnología y su instrumentación para las tareas de medición, para la observación y la proximidad de las herramientas y las habilidades, a veces artesanales, perfilarían más la técnica.

Arte y tecnología

Un vistazo sobre la pintura, que hoy se encuentra en la colección de Patrimonio Artístico del Banco Nacional de México, ofrece una imagen difícil de interpretar, el tema no es ostensible, no es narrativa (fig. 1). Es una imagen descriptiva, la mirada necesita recorrer con cuidado la superficie, pensar en los detalles, para integrar los múltiples planos y géneros presentes en esta pintura, una superficie corográfica, que integra un paisaje, una vista panorámica, a vuelo de pájaro, desde lo alto de un cerro, dividido en noche y día, promontorio y cuenca, donde se oponen cuerpos de agua y personajes gesticulando bajo un palio. Además hay textos dispersos, una mujer desnuda, un cadáver, una cueva, también, una especie de mesa revuelta con un frutero, libros apilados, una columna derrumbada y una esfera. Se trata de una iconografía privada, cerrada.

Está además cubierta de filacterias, vírgulas y otros textos, pintados en trampantojo sobre cartelas que parecen papeles desdoblados, o listones flotantes, varios de ellos son figuras retóricas de doble negación, como el título: *Entre la filosofía y la ciencia, no hay ninguna diferencia* o la figura retórica del quiasmo, que flota sostenido por dos mujeres desnudas: “Ni están todos los que son, ni son todos los que están”.¹⁵ La mujer, sentada a la derecha, extiende un papel desdoblado, donde se lee con la clara caligrafía del arquitecto: “En la antigüedad la filosofía y la ciencia eran la misma cosa. Hoy la filosofía solo sirve para disfrazar de verdad, lo desconocido. La ciencia es el único medio de conocer la realidad en todos los órdenes de la vida humana.”. En el extremo opuesto, la figura cadavérica señala la frase opuesta: “Hoy la filosofía es manera de contrarrestar el desarrollo de la ciencia que ha traído el materialismo al mundo. Sólo cerrando los ojos a la realidad se encuentra la esperanza de que la metafísica salve a la humanidad.”

Una clave fundamental para adentrarnos en el tema de *Entre la filosofía y la ciencia...*, es la fabula del río, el argumento que usó Juan O’Gorman durante las conferencias en la sociedad de arquitectos, en 1933, para ilustrar las diferencias entre la arquitectura pura, la llamada arquitectura del arte por el arte y la arquitectura funcional, a la que denominaba “ingeniería de edificios”, con este relato ejemplificaba la oposición:

se publicó hace algún tiempo en el periódico *El arquitecto* haciendo una comparación del ingeniero y del arquitecto, los dos hombres frente a una cascada, ven con más claridad estos dos puntos de vista [...] El ingeniero veía

¹⁵ La frase cerraba la famosa obra de teatro *Cuervos y locos* (1887), del dramaturgo realista español Rafael Campoamor, y hace referencia al manicomio: pues no están todos los locos dentro del manicomio, ni son locos todos los que han ingresado.

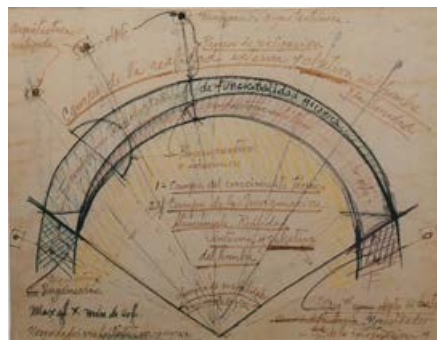
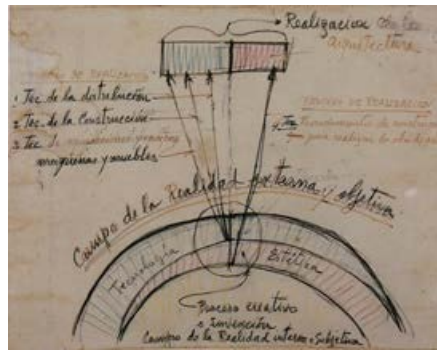
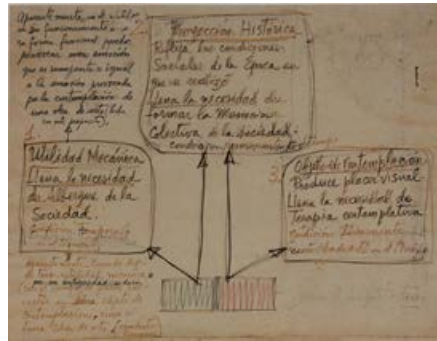
el aprovechamiento de la fuerza natural, de la caída de agua y la producción de energía eléctrica, con el propósito utilitario del mejoramiento material, llenando las necesidades generales de los hombres. El arquitecto, en cambio, veía el partido artístico que podía sacarle a la cascada como belleza. La hermosa cascada adornada con pérgolas, balaustradas, escalinatas, con el propósito de llenar necesidades particulares a un hombre, a un pequeño grupo de individuos que gozarían del espectáculo deleitando su vista aunque se perdieran muchos miles de caballos de fuerza, y aunque miles de personas carecieran de las ventajas que de la otra manera obtendrían.¹⁶

O’Gorman recuperó esta metáfora sobre la orientación de su profesión quince años después, como el tema central del mural. La imagen es una especie de transliteración de la fábula: un grupo de hombres vestidos estridentemente gesticula de manera forzada bajo un palio. Este grupo de poetas se sostiene sobre una estructura pétreo cargada de elementos arquitectónicos ornamentales, debajo de ellos, de una caverna, emerge una fuente con forma de una mujer con un cántaro. Este grupo sostenido por el barroco conjunto ilustraría el arte, la arquitectura, la estética y la filosofía. En el lado derecho hay un paisaje, la ciencia o la ingeniería se representan como una hidroeléctrica, en el horizonte, una presa inunda campos cultivados. Se observa como el río gracias a la tecnología produce la energía eléctrica y hace producir la tierra con frutos. También el paisaje hace eco de la contraposición de los conceptos, a las elevaciones rocosas que rodean la estética se opone el valle fértil de la ciencia.

En un primer vistazo las figuras caricaturescas hacen pensar en una toma de partido hacia la ciencia o la ingeniería, pero aquí es conveniente considerar la comodidad con la que O’Gorman se desplazaba entre tensiones, entre nociones consideradas opuestas, especialmente en 1948, cuando criticaba el funcionalismo y exploraba técnicas arquitectónicas vernáculas, con sus posibilidades formales orgánicas, como los mosaicos murales. Es posible pensar la organización de la superficie de *Entre la filosofía y la ciencia* como un diagrama, un esquema que contrapone arte y tecnología —como la figura del quiasmo, que formalmente se expresa a manera de X (fig. 2). O’Gorman compuso una serie de diagramas, que probablemente usó para impartir la cátedra sobre composición arquitectónica en el IPN.¹⁷ El tema indica que se propuso ejemplificar las posibilidades de la arquitectura: creó

¹⁶ Juan O’Gorman, “Conferencia en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, octubre de 1933,” en Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O’Gorman Arquitecto y pintor* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982), 75.

¹⁷ Juan O’Gorman fue profesor de teoría de la arquitectura y de composición arquitectónica entre 1932 y 1948 y fundador de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura, del Instituto



2. Juan O'Gorman, *Esquema explicativo. Teoría estética*. Acervo de Ida Rodríguez Prampolini. D.R. © Juan O'Gorman/Somaap/México/2018. Foto: © Dolores Dahlhaus.

un mapa que consideraba la arquitectura construida, como un abanico abierto, con dos polaridades: tecnología y estética, la imagen resultante parece un diagrama de la fisiología de la visión, un ojo cuya retina se divide en dos capas entrelazadas, la tecnología y la estética.

Estos diagramas los publicó Ida Rodríguez Prampolini bajo el título “Esquema explicativo de la teoría estética de O’Gorman”.¹⁸ Son esquemas que despliegan conceptos como formas en el espacio, usando la escritura y una clave de color. O’Gorman representó la obra arquitectónica por medio de un rectángulo con dos componentes, la funcionalidad, de color azul, y la estética, en rojo (fig. 2). Otro diagrama forma un abanico con tres niveles y diversos grados en que se pueden combinar las llamadas “condiciones tecnológicas de funcionalidad mecánica” y las “condiciones estéticas” o “arte”; el “abanico de posibilidades” abarca desde la “arquitectura ingeniería”, que soluciona “necesidades materiales mecánicas”, hasta el opuesto, la “arquitectura como objeto de arte”, que surge de la fantasía y de la imaginación. El esquema no toma partido, únicamente exhibe el arco de posibilidades.¹⁹

Mural trashumante

La historia material de *Entre la filosofía y la ciencia* es complicada, recurrimos aquí a la noción de Romy Golan sobre el carácter ambivalente e incómodo de los murales en el siglo xx, pinturas que ponen en duda la identidad del

Politécnico Nacional. Alejandro Hernández Gálvez y David A. Auerbach, “Juan O’Gorman: Architecture and Surface”, en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 26 (2010): 207.

¹⁸ Estos diagramas se publicaron bajo el título “Esquema explicativo de la teoría estética de O’Gorman”, en Ida Rodríguez Prampolini, “El creador, el pensador, el hombre”, en Mauricio López Valdés, ed., *O’Gorman* (México: Grupo Financiero Bital/Américo Arte Editores, 1999), 29. Se trata de un conjunto de hojas adheridas entre sí, probablemente montadas sobre un muro, amarilleadas por la exposición a la luz, como si estuviesen permanentemente exhibidas. Es notorio que se trata de esquemas usados para explicar una teoría. También han sido discutidos por Burian, quien consideró que habían sido elaborados en la década de 1930. Véase Edward R. Burian, “The Architecture of Juan O’Gorman, Dichotomy and Drift”, en Edward R. Burian, ed., *Modernity and the Architecture of Mexico* (University of Texas Press, 1997), 132.

¹⁹ El primer esquema (vincula la obra construida, sus funciones o utilidades: la mecánica, la estética, con su “proyección histórica”. Allí el arquitecto enfatizó el interés que provoca la forma funcional: “la forma funcional puede provocar una emoción que es semejante o igual a la emoción provocada por la contemplación de una obra de arte (hecha con este propósito):” y abundó al respecto, en una segunda anotación “por su antigüedad es decir (con el tiempo) se puede convertir en [obra [tachado] objeto de contemplación, como si fuera “obra de arte” (acueductos Romanos)”.

arte, particularmente en la posguerra, puesto que desdibuja algunos límites entre la arquitectura y la pintura mural.²⁰

Se trata de un mural privado, realizado sobre los muros del comedor de una casa particular, desconocemos quien habitó la casa cuando O’Gorman pintó el mural, sabemos que en la década de 1930 vivió allí Tomás, hermano menor de la familia O’Gorman, y más tarde, alrededor de 1952, el guionista canadiense Hugo Butler.²¹ Durante la década de 1940 no podemos saber a que familia o individuos acompañó esta imagen, las reuniones en las que participó y la intimidad que compartió. Lo cierto es que en 1968 su autor decidió desprenderlo, repintarlo y venderlo. Cambió su condición a mercancía, se vendió a José Donato Ruiz (un hacendado tequilero de Jalisco, dueño de la fábrica Viuda de Romero),²² e inició su tránsito como mural móvil; durante la década de 1980 perteneció a la

²⁰ Romy Golan plantea a los murales como objetos extraños, que con su gran escala resaltan su identidad ambivalente, surgida en el contraste entre arquitectura integrada y los suplementos ornamentales. Éstos concentran una serie de dilemas artísticos europeos, se proponen como un “correctivo” ante los problemas planteados por las vanguardias: la superficie pictórica, la mercantilización de la pintura de caballete, la pérdida del sentido público del arte, el retorno a la calidad aurática por la condición de exhibición y la arquitectura carente de resonancia. Véase Romy Golan, *Muralnomad.*, 1-5.

²¹ O’Gorman dice en su autobiografía que construyó esa casa, la primera que hizo como arquitecto independiente, como una forma de retribuir a su padre el costo de su educación. La casa de Palmas 81 fue hecha para Cecil O’Gorman, quién jamás la ocupó, siempre habitó la casa familiar colonial de la calle del Santísimo. En la casa funcionalista vivió Tomás O’Gorman, el hermano menor. Juan se construyó una casa propia, en la calle de Jardín 88 en 1932. De los posibles habitantes de la casa de Palmas 81, sólo sabemos que en 1952 O’Gorman la rentó a Hugo Butler, guionista canadiense radicado en Hollywood, quien vino a México huyendo de la lista negra, junto con su esposa Jean Rouverol Butler, se quedaron durante 13 años en México, no sabemos cuántos estuvieron en esa casa. Su hijo, Michael Buttler recuerda: “Within a year we moved again, to a house in San Angel Inn. The house, designed by Juan O’Gorman, was similar in style to the two he’d built next door for Frida Kahlo and Diego Rivera. When we arrived at Palmas 81, Frida had already moved to Coyoacan, but Diego was still there, and sitting at my desk (with Elvis maundering and carking on a local AM station), I could peer through my window toward the glass north-facing wall of Diego’s studio and watch him work.” (Dentro de un año nos mudamos otra vez a una casa en San Ángel Inn. La casa diseñada por Juan O’Gorman era similar en estilo junto a las dos que había construido para Frida Kahlo y Diego Rivera. Cuando llegamos a Palmas 81, Frida ya se había mudado a Coyoacán, pero Diego seguía ahí, y sentado en mi escritorio [con Elvis deambulando e inquietando en una estación local de radio AM], yo podía mirar por mi ventana hacia el muro norte vidriado del estudio de Diego y verlo trabajar), en Michael Buttler, “Shock Waves,” *Cinema Journal*, vol. 44, núm. 4 (verano de 2005): 80.

²² En su autobiografía, el pintor relata que el fresco fue “rescatado y enlizado cuando la casa se vendió, estuvo en Guadalajara, en casa de Donato Ruiz”. Juan O’Gorman, *Autobiografía* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Equilibrista: 2007), 148.

Galería Arvil,²³ y desde la década de 1990 hasta la actualidad es parte de la colección Banamex. Hoy decora los muros de oficinas de funcionarios del banco en la sede de Paseo de la Reforma, y ha sido exhibida en más de diez ocasiones.²⁴

El sitio original del mural fue la casa de Palmas 81, hoy calle Diego Rivera, donde O’Gorman materializó su primera propuesta arquitectónica individual.²⁵ Construyó la casa usando como módulo las dimensiones de su padre, Cecil O’Gorman, quien nunca la habitó.²⁶ El espacio más visible es el estudio-palafito al que se accedía de manera independiente por una escalera helicoidal. Sobre el paramento exterior la casa ostenta la firma del joven arquitecto “como si fuese un óleo o un mural”.²⁷

La edificación significó una buena inversión para O’Gorman, sirvió de muestra para convencer a un nutrido grupo de intelectuales en la ciudad de México de comisionarle casas radicalmente diseñadas a modo, que bien podrían tener un observatorio astronómico o luminosos estudios con oficina y vestidor integrado, de acuerdo a la disciplina y necesidades intelectuales de sus habitantes: Diego Rivera, Frida Kahlo, Manuel Toussaint, Frances Toor, Luis Enrique Erro, Julio Castellanos y Edmundo O’Gorman. Se trataba de viviendas austeras, luminosas, que aprovechaban el espacio, aunque no eran excesivamente cómodas, si pensamos en las necesidades de algunos de sus dueños, como Frida Kahlo. No sabemos de otra casa que estuviera decorada por murales, pero en cambio, no fueron extraños los murales en las escuelas higienistas, dónde O’Gorman comisionó múltiples murales a diversos artistas para complementar la arquitectura

²³ Aparece como parte de la colección de la Galería Arvil en el folleto de la exposición: Juan O’Gorman, XXII Exposición, Museo Biblioteca Pape, Monclova Coah. (Monclova, Coahuila: Museo Biblioteca Pape, 1984), 15.

²⁴ La primera vez que se exhibió como parte de la colección de Patrimonio Artístico Banamex fue en la exposición *Obras pictóricas de la colección de arte del Banco Nacional de México*, realizada el 4 de septiembre de 1996, en el Museo de Historia Mexicana, del Gobierno del Estado de Nuevo León, en Monterrey. Agradecemos a Katy Cárdenas Ruelas el habernos proporcionado el historial de control de movimientos y publicaciones, en el Archivo de Patrimonio Artístico Banamex.

²⁵ Juan O’Gorman invirtió las ganancias de sus proyectos con Carlos Obregón Santacilia, adquirió dos canchas de tenis, que pertenecían al Club San Ángel, lo que constituye alrededor de 110 metros cuadrados, el predio bajo el número 81 corresponde a la casa O’Gorman. Para información actualizada sobre la casa véase: Xavier Guzmán Urbiola, Víctor Jiménez y Toyo Ito, *Casa O’Gorman 1929* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Editorial RM: 2014), 17-21, 48-49, 52-53.

²⁶ Alejandro von Waberer O’Gorman relata que el arquitecto perseguía a su padre para tomar sus medidas antropométricas y diseñar la casa específicamente con su módulo.

²⁷ Guzman Urbiola, Jiménez e Ito, *Casa O’Gorman*, 20.

funcionalista que proyectó en la década de 1930;²⁸ también existen bocetos de un mural que ejecutó sobre los muros de la casa colonial de la familia O’Gorman.²⁹

Pasaron casi veinte años entre la construcción de la casa y la ejecución del mural, que sucedió en 1948. O’Gorman pintó esta escena sobre el muro norte de la planta baja, en el área diseñada para albergar un sencillito comedor, también de líneas modernas. La presencia del mural debió abarrotar la escueta estancia de acero, vidrio y cemento, el comedor ocupaba un espacio de apenas 3 metros de ancho por 3.80.³⁰ No es fácil comprender por qué O’Gorman imaginó esta composición para un espacio de uso cotidiano, una afirmación tan personal sobre la ingeniería y la arquitectura, algo que se explicaría mejor si el mural hubiera sido realizado para su propio placer.³¹

Eligió la técnica del fresco³² para pintar sobre los muros de barro-block. Debió retirar el acabado original, al parecer un revoque de cemento; después, como lo sugería en el tratado que escribió a propósito del fresco, debió desengrasar e impermeabilizar el muro con alumbre, y

²⁸ Taller 1932, *Utopía No Utopía. La arquitectura, la enseñanza y la planificación del deseo* (México: Museo Casa Estudio Diego Rivera, 2006), 10.

²⁹ Proyecto para el mural en la casa No. 6 del Santísimo en San Angel, grafito sobre papel, montado en cartulina, firmada, fechada y titulada ‘Juan O’Gorman, 1929; Proyecto para el mural en la casa No. 6 del Santísimo en San Angel’ (inscripción abajo al centro y cubierta de inscripciones sobre los colores a usar). Venta 2600, lote 215, Latin American Sale, 20-21 de noviembre, Nueva York, Rockefeller Plaza, consultado el 22 de noviembre de 2014 en <http://www.christies.com/lotfinder/drawings-watercolors/juan-ogorman-juan-ogorman-5617733-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5617733&sid=f4af96%E2%80%A6>

³⁰ En imágenes de la época se nota en el comedor una mesa de líneas muy simples, elaborada con patas de tubería metálica que sostiene una ligera placa de formaica (tal vez también construida por el arquitecto); sobre el muro reposa una consola alta y estrecha, franqueada por el acceso a la cocina con una alacena al oeste y un enorme y luminoso ventanal al este. Xavier Guzman Urbiola, Jiménez e Ito, *Casa O’Gorman*, 21, 30-33.

³¹ Existe la posibilidad de que Juan O’Gorman residiera en la casa de Palmas en la década de 1940, Hilary Masters sugiere que cuando Helen y él regresaron a México de la estancia en Pittsburgh en 1940, cuando fracasó el encargo mural de los Kaufmann, vivieron en la “glass house” de la calle de Palmas. Sin embargo, aunque la autora consultó varios archivos y tuvo el testimonio de diversos actores cercanos, el relato está un tanto novelado. Véase: Hilary Masters, *Shadows on a Wall. Juan O’Gorman and the Mural in Pátzcuaro* (University of Pittsburgh Press, 2005), 40 y 60.

³² Se ha mencionado que O’Gorman conocía bien la técnica desde 1924 y 1928 cuando decoró el interior de las pulquerías *Los Fifis*, *Entre violetas*, *Mi Oficina* y la cantina *Salón Bach*, el mural en casa de Pascual Ortiz Rubio y aquel en la biblioteca de Azcapotzalco; sin embargo, las imágenes aparentan imágenes en el temple, no denotan tareas. El último está confirmado como tal. Pero en 1948 había ya pintado al gran fresco *La historia de Michoacán*, en la Biblioteca Gertrudis Bocanegra para 1941 y mucho antes había realizado ya el fresco transportable *Aeroplano*, para el concurso de Cementos Tolteca. Al respecto, véase: James Oles: “Industrial Landscapes In Modern Mexican Art”, en *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 26, (2010): 128-159,

enfoscarlo con un repellido rugoso, probablemente una mezcla de cal y cemento blanco rica en arenas gruesas, que colocó a plomo con ayuda de regleta. La superficie quedó demasiado lisa y fue necesario usar una llana dentada o una bujarda para dejar marcas que permitieran el anclaje de la siguiente capa.³³

Sobre este primer repello, O’Gorman trasladó el dibujo con carboncillo, esta sinopia se preserva casi íntegra en la casa debido al desprendimiento (fig. 3);³⁴ ahí se ve la composición, idéntica al mural en sus detalles, además hay evidencias del trabajo por tareas: con tiza o sinopia roja O’Gorman trazó los bordes de cada jornada, además de indicaciones para que alguien de nombre Julián—seguramente el maestro albañil—, que aplicó el enlucido sobre el área marcada para el siguiente día, horas antes de que llegara el pintor. Es posible que sobre esta sinopia se colocara un aplanado más, antes del enlucido fino que sostiene el mural, pues en una fotografía de la reciente restauración de la sinopia se detectan números que indican el orden de aplicación de las tareas,³⁵ que indica que trabajó de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, privilegiando el primer sentido.

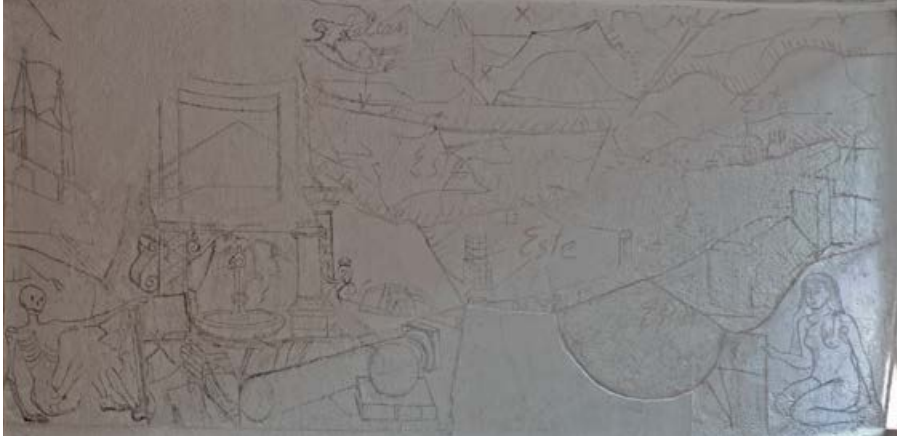
O’Gorman recurrió al método tradicional de aplicar al menos tres capas de mortero, con composición cada vez más rica en cal y más pobre en arena: *rinzafato* o mortero rugoso, *arricio* o revoque intermedio, para finalmente aplicar el *intonaco* o enlucido, sobre el cual pintó.³⁶ Es interesante mencionar que en *Sobre la encáustica y el fresco*, el tratado que Juan O’Gorman escribió para documentar los procedimientos del fresco de Diego Rivera, empleó una serie de términos que provienen del inglés, anglicismos o traducciones fallidas, como capa oscura (transliteración de *brown coat*) cuya traducción correcta sería revoque o capa rugosa, o términos mal

³³ Desconocemos con precisión la mezcla empleada, puesto que sólo se realizaron observaciones *in situ*, no se tomaron muestras de los primeros aplanados y la sinopia.

³⁴ En 1968 O’Gorman vendió la casa a unos artistas, en 2011 el INBA realizó la adquisición, cuyo costo total fue de 14 millones de pesos. En octubre de 2012 iniciaron los trabajos de restauración, que tuvieron un costo de 5 millones de pesos, Alida Piñón, “Recupera su esencia la primera casa funcional en México”, *El Universal*, martes 27 de noviembre de 2012, consultado en línea, el 2 de diciembre de 2014 <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/70421.html>. La restauración estuvo a cargo del arquitecto Víctor Jiménez, se concluyó en 2013, cuando se abrió al público. El arquitecto Jiménez relata el descubrimiento de la sinopia y su restauración por parte de especialistas del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Mueble (CENCROPAM) del INBA. Al respecto véase Víctor Jiménez, “La casa de Juan O’Gorman de 1929”, en Xavier Guzmán Urbiola y Toyo Ito, *Casa O’Gorman 1929* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes/RMN), 54-55.

³⁵ Jiménez, *Casa O’Gorman 1929*, fig. 4.

³⁶ Presentamos intencionalmente la terminología en italiano, utilizada debido a la antigüedad de los tratados en ese idioma, para lo cual usamos aquí el libro clásico de Cennini (Cennino Cennini, *El libro del arte* [Madrid: Akal, 2010]).



3. Juan O’Gorman, Sinopia de *Entre la filosofía y la ciencia*, 130 × 280 cm, Casa O’Gorman, Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. D.R. © Juan O’Gorman/Somaap/México/2018. Foto: Sandra Zetina LDOA-LANCIC-IEE, UNAM.

escritos, aun en inglés como *seratch coat* (*sic*), cuando debería decir *scratch coat*, lo cual sugiere que se trata de una conferencia que no fue revisada por el autor.³⁷

En otro pasaje del tratado, el arquitecto recomienda la integración de cabellos largos en las capas gruesas y cortos en las capas intermedias, una nota, un tanto extraña, que también menciona el famoso tratado de Ralph Mayer, y que, al igual que estas notas, proviene de la tradición anglosajona del fresco.³⁸ Al parecer, en el texto sobre el fresco O’Gorman mezcló la práctica de Rivera con sus propias lecturas sobre las técnicas, que como veremos, fueron muchas y bastante intensas,³⁹ y añadió las nociones del

³⁷ Juan O’Gorman, “Técnica empleada por Diego Rivera para pintar al fresco”, en Juan O’Gorman y Diego Rivera, *Sobre la encáustica y el fresco* (México: El Colegio Nacional, 1987).

³⁸ Nombra a los enjarres: “primer enjarre (*brown coat*), segundo enjarre (primer *seratch coat* [debería decir *scratch coat*]); tercer enjarre (segundo *seratch coat*); cuarto enjarre o aplanado final (*entonaco* [*sic*, *intonaco*]), en Juan O’Gorman “Técnica empleada por Diego Rivera para pintar al fresco” en Diego Rivera y Juan O’Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco* (México: El Colegio Nacional, 1993), 30-31. De aquí se deduce, que se trata de transcripciones de conferencias, que al parecer dieron ambos muralistas en el Frente Nacional de Artes Plásticas, y que se publicaron previamente como: Juan O’Gorman y Diego Rivera, *La técnica de Diego Rivera en la pintura mural* (México: Frente Nacional de Artes Plásticas), 1954, Ralph Mayer, *The Artist’s Handbook of Materials and Techniques*, (Nueva York: Viking Press, 5ª ed., 1945), 270.

³⁹ Por ejemplo, realiza una recomendación muy ortodoxa sobre el manejo de la cal, llama la atención que O’Gorman, conocedor de las tecnologías constructivas y que recomienda la adición

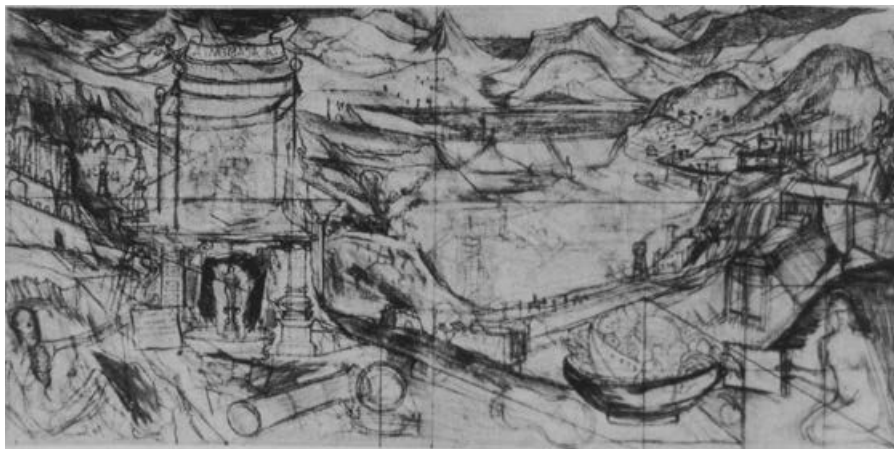
químico Andrés Sánchez Flores, el ayudante de Rivera. Una lectura cuidadosa de *Sobre la encáustica y el fresco* permite, por una parte, percibir cierta mitología sobre el gran maestro, el hombre de genio, por ejemplo, cuando sugiere que Diego Rivera resolvía directamente los frescos sobre el muro, en parte cierto, respecto a su documentada práctica de pintar con modelo frente al fresco,⁴⁰ a pesar de que se conocen cientos de los bocetos, calcas y dibujos donde resolvía sus composiciones murales con bastante prevención antes de encarar el enlucido fresco.

O’Gorman sabía por experiencia propia que un momento esencial de la práctica del fresco es la realización de dibujos preparatorios a escala y por secciones, estudios o bocetos. O’Gorman hizo estudios, calcas, bocetos, dibujos preparatorios y probablemente dos pinturas que abordan *Entre la filosofía y la ciencia*. De hecho es una composición a la que retornó en varias ocasiones durante su vida. Uno de estos dibujos (fig. 4), publicado en la monografía que sobre el arquitecto y pintor escribió Antonio Luna Arroyo,⁴¹ parece ser la calca o cartón que usó para transferir el dibujo sobre el muro: porta las huellas de haber sido borroneada con carboncillo y los contornos están trazados al menos dos veces, lo usó para transferir el dibujo sobre el enlucido. También indicó con líneas zigzagueantes o zonas muy oscuras, las secciones destinadas a cada jornada; es un dibujo que se usó muchas veces, probablemente para cada segmento trabajado. Se detectan ahí las líneas que determinan la estructura compositiva de la imagen: centros, diagonales y puntos de fuga, lo cual indica, que en cierta medida, el diseño se realizó sobre ese papel; sin embargo, el dibujo está invertido en sentido horizontal, no se trata de un error de imprenta, en la filacteria que sostienen las mujeres desnudas sobre el palio, es claramente legible “La Academia”, también debajo de la muerte se detecta la firma del pintor, invertida. Toda la composición, a excepción del frutero y algo que parece una guitarra y que no aparece en la pintura, están en posición correcta. Parecería una calca de papel albanene.

de cemento en las primeras capas de repello, considere la quema de la cal a manera tradicional, y por el otro lado tenga estas nociones científicas sobre los elementos que pueden causar daños. De alguna manera esta noción se parece más a los saberes de un conservador, que a los de un arquitecto. Véase Juan O’Gorman, “Técnica empleada por Diego Rivera”, 28.

⁴⁰ Uno de tantos ejemplos se puede verificar en las fotografías en las cuales un trabajador posa mientras Diego Rivera pinta el rostro del hombre al centro del mural *Man at the Crossroads* (1933) en el Rockefeller Center. Véase Susana Pliego Quijano, *El hombre en la encrucijada. El mural de Diego Rivera en el Centro Rockefeller* (México: Museo Diego Rivera Anahuacalli/Trilce Ediciones, 2013), 134.

⁴¹ Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman. Premio Nacional de Pintura. Autobiografía. Comentarios. Juicios críticos. Documentación exhaustiva* (México: Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973), 379.



4. Juan O’Gorman, Calca de *Entre la filosofía y la ciencia, no hay mucha diferencia*, ca. 1948, ubicación desconocida, dimensiones aproximadas: 130 × 280 cm, probablemente carboncillo sobre papel vegetal. D.R. © Juan O’Gorman/Somaap/México/2018, tomada de Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman. Premio Nacional de Pintura. Autobiografía. Comentarios. Juicios críticos. Documentación exhaustiva* (México: Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973), 379.

El dibujo se transfirió sobre el mural presionando sobre el enlucido fresco y dejando una marcada incisión en los contornos de todas las figuras, un surco que forma parte de la imagen. Este tipo de traslado fue muy común desde la revitalización del fresco en México, emprendida en los primeros murales desde la década de los años veinte;⁴² se convirtió en un rasgo distintivo de los trabajos al fresco, para hacer muy evidente su materialidad, algo así como los veteados en las xilografías, una especie de marca de origen que indica la intervención del artista desde el momento en que el enlucido comienza a fraguar y que da preeminencia al diseño lineal como arquitectura de la imagen, su andamiaje constructivo. El enlucido está compuesto por una capa muy fina de un mortero rico en cal con una proporción baja de cemento blanco (aproximadamente una décima parte), además de arenas de diversos tamaños, algunas calcáreas y otras de sílice.⁴³

⁴² Y de otras técnicas, recordemos las incisiones profundas que cincelaron Diego Rivera y sus colaboradores en el mural a la encáustica *La Creación* (1922), y en varios de la serie realizada por diversos pintores sobre los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, especialmente Jean Charlot.

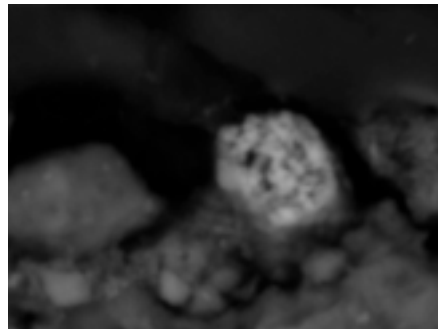
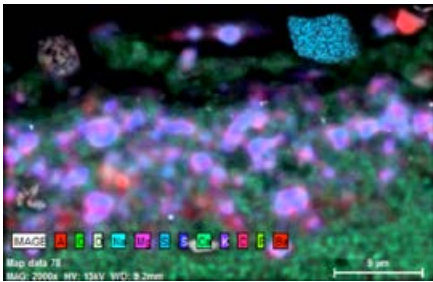
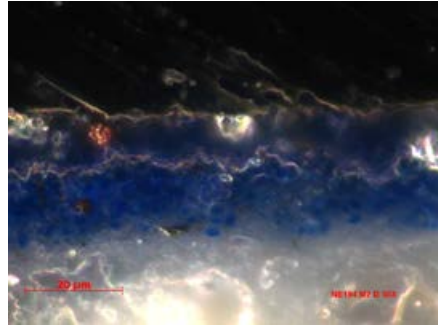
⁴³ Los resultados del análisis del MEB por sus contenidos de Na, S, Mg muestran que se trata de azul ultramar sintético, el pigmento artificial que reemplazó al lapislázuli. Se trata de silicatos de sodio y arcillas con altos contenidos de azufre. Sin duda alguna fue aplicado al fresco pues

O’Gorman dividió la composición en 22 tareas, que son demasiadas para un fresco de dimensiones tan modestas (fig. 3). Una posible explicación es que era un pintor meticuloso y obsesivo, que incluía pequeñísimos distractores a lo largo de la superficie del paisaje. Trataba al paisaje como superficie significativa un contenedor corográfico y no como espacio.

La manera de pintar el fresco de O’Gorman fue extremadamente eficiente, pues requirió muy poco pigmento para lograr las imágenes, usó el blanco del enlucido para potenciar el intenso colorido y un juego particular de contrastes. Consiguió obtener varios planos, al cambiar la densidad de las capas pictóricas, en el primer plano la pintura es más densa, usó mayor cantidad de pigmento, como se puede detectar en la imagen infrarroja. Al fondo son evidentes los trazos preparatorios y la transparencia de las capas. Esto ayuda a generar la impresión de una atmósfera clara. En contraste, el frutero del primer plano tiene un color azul intenso, de mayor densidad (fig. 5). Allí O’Gorman aplicó azul ultramar muy cargado, lo que denominaba “loditos”,⁴⁴ es decir, pigmento molido con poca agua, usó tal vez el pincel muy seco sobre el enlucido fresco, de manera que se formó una capa gruesa, completamente integrada al enlucido. Su espesor es considerable para tratarse de un fresco —alrededor de 25 micras— como es posible ver en microscopía electrónica de barrido, el mapeo químico elemental (que colorea las regiones de acuerdo a su composición química) permite detectar la manera en que el ultramar quedó perfectamente integrado a la capa de carbonato de calcio debido al fraguado en fresco. O’Gorman

se encuentra embebido en una matriz de carbonato de calcio como se puede ver en la figura 5. También hay un poco de barita, sulfato de bario, añadido como carga o extendedor para hacer rendir el pigmento. El lapislázuli es un silicato de sodio y aluminio con contenidos de azufre, variables de acuerdo a su mineralogía. Desde la antigüedad hasta el renacimiento se obtenía de las minas de Afganistán, y era muypreciado. El compuesto químico que aporta el color azul violáceo profundo es lazurita, cuya fórmula aproximada es: $(\text{Na}, \text{Ca})_8 (\text{AlSiO}_4)_6 (\text{SO}_4, \text{S}, \text{Cl})_2$. 37-41. El pigmento azul ultramar tiene una composición similar, pero es sintético, se produce desde el siglo XIX, el primer catálogo comercial donde aparece es de 1832. Su composición es ligeramente distinta del natural (no tiene Ca o Cl, por ejemplo), más también es variable: $\text{Na}_{6.88} \text{Al}_{5.63} \text{Si}_{6.35} \text{O}_{24} \text{S}_{2.4}$. Joyce Plesters, “Ultramarine blue, natural and artificial”, en Ashok Roy, ed., *Artists’ Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2. (Washington: National Gallery of Art, Oxford University Press, 1993), 37-41, 56-57.

⁴⁴ O’Gorman llamaba “loditos” a la molienda del pigmento en agua, que forma una pasta. Dice: “Yo pinto delgado, porque a mí me gusta el fresco y yo pinto mis temples como si fueran frescos pequeños. Pinto con la pintura de huevo en esta forma: con los pigmentos mezclados con agua, hechos lodo, lodito, o con una paleta que es un plato.” Juan O’Gorman, “Técnicas de la pintura, Primera Parte”, Conferencias en la Academia de Artes, 7 de diciembre de 1979. Juan O’Gorman, *La palabra de Juan O’Gorman: selección de textos*, coords. Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz y Elizabeth Fuentes Rojas (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983), 263.



5. Capa pictórica azul ultramar, aplicada al fresco; a) arriba izquierda, imagen visible, acercamiento a la región más densa del frutero en el primer plano. D.R. © Juan O’Gorman/Somaap/México/2018. Foto: Eumelia Hernández Vázquez, LDOA-LANCIC, IIE-UNAM, b) arriba, derecha, muestra 2, capa pictórica azul ultramar, microscopía óptica, campo oscuro, 50X, c) abajo, izquierda, muestra 2, capa pictórica azul ultramar, mapeo químico elemental, los tonos de color indican la composición química, contrasta el carbonato de calcio de la matriz (en verde) con el pigmento azul ultramar (en tonos violetas y rosas por sus contenidos de Na, S, Mg,) también se observan algunas partículas de sulfato de bario (en tonos rojos, d) abajo, derecha, microscopía electrónica de barrido (MEB), 2000X, debido a la técnica al fresco, el carbonato de calcio engloba las partículas de azul ultramar, que no son visibles aún con electrones retrodispersados. Imágenes b, c y d: Sandra Zetina Ocaña, LDOA-LANCIC, IIE-UNAM.

estaba consciente de la intensidad de este color, sabía que el ultramar (sintético) es similar al preciado lapislázuli, de renombrada tradición en la pintura mural del Renacimiento.⁴⁵

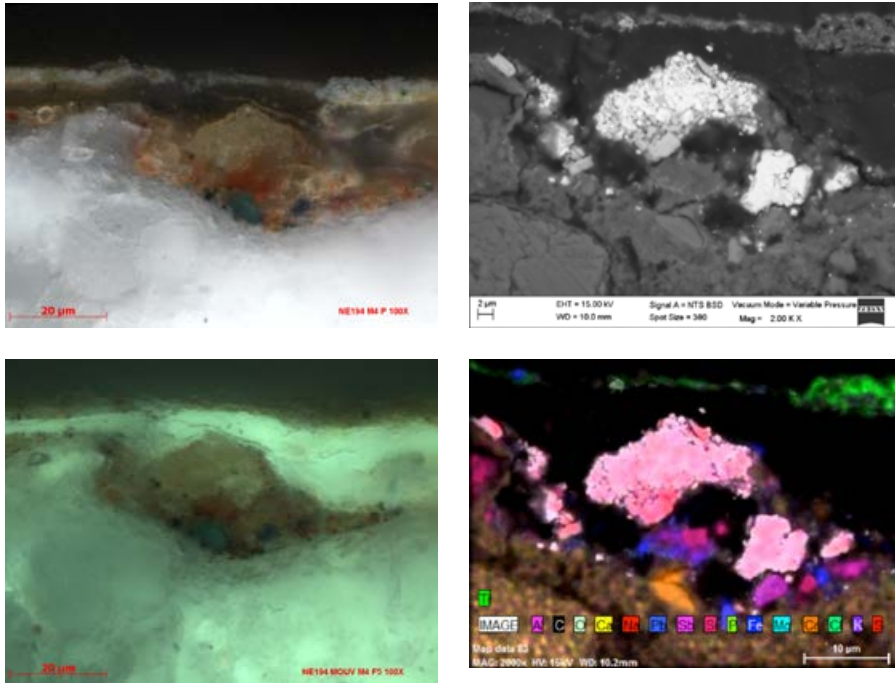
Conocía bien la técnica para lograr opacidades, lo que implica saberes prácticos sobre el fraguado de la cal, para aplicarlo en el momento preciso en que inicia la cristalización (y no demasiado temprano, pues entonces blanquea). También logró gran espesor en el fondo blanco de las cartelas, que pintó con blanco de San Juan, entonado con verde Viridian y tierras pardas, para dar la impresión de trampantojo, como un papel ligeramente doblado.

Las figuras más trabajadas son la muerte y la mujer (figs. 6 y 7), figuras que encuentran su tradición en el arte primitivo flamenco e italiano, allí se advierte que O’Gorman había realizado una cuidadosa lectura de varios tratados, pero también que observaba con detenimiento las imágenes de estos periodos. Es en la delicada encarnación de la mujer en el primer plano donde puso mayor cuidado, el pintor aplicó los colores del fresco a la manera más tradicional, exactamente como lo recomienda Cennino Cennini, con el concepto de *verdaccio*,⁴⁶ y como lo resalta el propio O’Gorman en su charla sobre técnicas de la Academia de Artes⁴⁷ la técnica

⁴⁵ Dice el arquitecto: ‘El “ultramar” que se usó en el Renacimiento, por ejemplo, en la Sixtina, donde Miguel Ángel usó ultramar —que es un color azul muy brillante— se obtiene del lapislázuli, piedra semipreciosa molida; eso es lo que usó Miguel Ángel y lo usaron también los pintores anteriores a él, como Signorelli en Orvieto, donde este pintor realizó unos frescos en una capilla cuyo nombre no recuerdo, ya estoy muy viejo, se me olvidan los nombres, y del ultramar que está pintado allí se han hecho análisis y el resultado es lapislázuli molido.’, en Juan O’Gorman, “Técnicas de la pintura. Primera parte”, en Ida Rodríguez Prampolini *et al.*, eds., *La palabra de Juan O’Gorman* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983), 255.

⁴⁶ “Recomienda pulir la cal, tomar un vaso de vidrio, y “toma el equivalente a una haba de ocre oscuro [...] Métele en el vasito, toma un poco de negro (el equivalente a una lenteja) y mézclalo con el ocre. Toma el equivalente de haba de blanco de San Juan, como una pinta de cuchillo de cinabrio claro y mezcla proporcionalmente todos los colores citados. Añádele agua limpia para conseguir un color bastante líquido. Toma entonces un pincel fino de cerdas suaves, que quepan en un canutillo de pluma de oca, y con este pincel dale expresión al rostro que quedas pintar [...] deslizando tu pincel casi seco, muy ligeramente mojado con este color, que se denomina verdaccio en Florencia y *bazzéo* en Siena.”, en Cennino Cennini, *El libro del arte* (Madrid: Akal, 2010), 116.

⁴⁷ “Dice Cennino Cennini que los pintores, en la época de Giotto, para hacer una cara pintaban *al verdaccio* (*sic*), es decir, con tres colores que formaban al ocre, el negro y el verde tierra. Con estos tres colores pintaban el claroscuro de la cara de un santo, de la *Madonna* o del niño Jesús; lo ponían en la figura y lo dejaban secar perfectamente por lo menos un día; luego sobre eso una vez seco, pintaban con temple de huevo, que era la pintura que usaban generalmente. Sobre de esta preparación pintaban los colores rosas, rojos, amarillos y algunos más verdes, entonces podían obtener una transparencia tan delicada y tan fina como la que tiene la carne y el color de la cabeza de una figura. Eso se ve muy claro en las pinturas al temple de los pintores del siglo



6. Muestra 4 (M4), capa pictórica encarnación con verdaccio, aplicada al fresco y retocada al temple, se observa el enlucido con la encarnación al fresco constituida por verde Viridian, amarillo de Nápoles con tierras y rojo minio, después una capa translúcida (la cera o barniz debida al desprendimiento), sobre ella, la capa al temple con gran cantidad de blanco de titanio; a) arriba izquierda, M4 microscopía óptica, polarización 100 X; b) arriba, derecha, M4, microscopía electrónica de barrido (MEB), 2000X, electrones retrodispersados; c) abajo, izquierda, M4 microscopía óptica ultravioleta F5 nm, 100 X; d) abajo derecha, M4 mapeo químico elemental, los tonos de color indican la composición química, contrasta el carbonato de calcio de la matriz (en amarillo naranja) con el pigmento amarillo de Nápoles (antimoniato de plomo en tonos rosa por sus contenidos de Sb, Pb) también se observan partículas de Viridian (en tono naranja intenso por la presencia de Cr). Imágenes: Sandra Zetina Ocaña, LDOA-LANCIC, IIE-UNAM.



7. Juan O'Gorman, detalle, mujer, *Entre la filosofía y la ciencia*, 130 × 280 cm, temple sobre fresco desprendido, montado sobre tela, placa de poliuretano expandido y bastidor de aluminio, Colección Patrimonio Artístico Banamex. D.R. © Juan O'Gorman/Somaap/México/2018. Foto: © Eumelia Hernández Vázquez, LDOA-LANCIC, IIE-UNAM.

que distinguió a Taddeo Gaddi y al Giotto, pero reinterpretado el concepto con pigmentos modernos: aplicó una capa de verde Viridian mezclada con tierras oscuras para modelar el sombreado, dio entonaciones ópticas con pigmentos complementarios: tierra y laca roja⁴⁸ para culminar fundiendo brillos con amarillo de Nápoles (figs. 6 y 7). En las regiones de luces terminó de construir con blanco de San Juan. En microscopía electrónica de barrido vemos lo delgada que era esta capa, conformada por pigmentos que se integraron de manera muy superficial en el *intonaco*.⁴⁹ La apariencia final de esta capa contemplaba un manejo del color que permite integrar opuestos (rojos y verdes) mediante los tonos medios de amarillo y blanco.

Hoy día es difícil apreciar las características de la superficie de *Entre la filosofía y la ciencia* debido al proceso de desprendimiento que tuvo muchas

xviii; entre ellos el gran maestro Giotto”, en Juan O'Gorman, “Técnicas de la pintura primera parte. Conferencia en la Academia de Artes, diciembre 7, 1979”, 263.

⁴⁸ La laca orgánica se identificó debido a sus contenidos de calcio y sodio, en el sustrato.

⁴⁹ El mapeo químico elemental marca en tonos morados las regiones con altos contenidos de cromo debido al verde viridian (un óxido de cromo hidratado), y como algo blanquecino el conglomerado de antimoniato de plomo. El análisis puntual por medio de EDS de la partícula de amarillo de Nápoles arrojó los siguientes contenidos: 30% de C, 30% de Sb, 20% de O, 17% de Pb, 2% de Na, trazas Si, Mg y Al.

vicisitudes. Al parecer, alrededor de 1968 Juan O’Gorman tuvo algún apuro económico⁵⁰ y decidió vender la casa; quería una suma considerable por esta casa y otra por el mural, no hubo acuerdo con los compradores sobre el precio.

O’Gorman, debido a su participación en la comisión encargada de la conservación de la pintura mural sabía que era factible trasladarlos, él estuvo en contacto con Leonetto Tintori cuando se desprendieron los murales de Rivera en la SEP, un evento que se constituyó en acto fundacional de la disciplina de la conservación (fig. 8).⁵¹ O’Gorman decidió aceptar el precio por la casa y vender aparte el mural.⁵² Tomás Zurián era el experto mexicano que había trabajado con Leonetto Tintori. Él y O’Gorman tuvieron grandes diferencias teóricas sobre la intervención de los artistas en la conservación de sus propias obras. Zurián era quien dominaba la difícil técnica del *strappo*, por ello O’Gorman lo subcontrató por medio del pintor chileno Oswaldo Barra.

El mural se desprendió casi sin problemas, Tomás Zurián relata que se trataba de una superficie perfecta, “un fresco sensacional, muy bien hecho”, el método del *strappo* se basa en la contracción mecánica que se produce al perder humedad la cola de carpintero, la más adherente y barata (cola

⁵⁰ Él sugirió que necesitaba dinero para la educación de su hija, María Elena (Bunny).

⁵¹ Leonetto Tintori llegó a México en 1964 y probablemente fue el primer restaurador de pintura mural que llegó a México en el siglo xx. Había dos preocupaciones fundamentales de conservación en ese momento, ambas sobre pintura mural, por una parte, la degradación severa de los frescos de Diego Rivera en la SEP, particularmente aquellos expuestos al nivel freático o fuentes de humedad. Otro tema urgente era el reciente descubrimiento de los murales de Bonampak y la imposibilidad de observarlos sin humectarlos, así como las duras condiciones climáticas de la selva lacandona. Por ello, de acuerdo con Haydee Orea, Manuel del Castillo Negrete pidió ayuda a la UNESCO, que sugirió la visita de Leonetto Tintori, experto en desprendimientos. Después llegarían Laura y Paolo Mora y Paul Coremans, entre otros. La inundación de Florencia causó que la escuela italiana de restauración se perfeccionara en técnicas de desprendimiento de pintura mural. Tras su visita, la propuesta de Tintori sobre los murales mexicanos, los de Rivera y los mayas, fue desprenderlos. Varios murales de Rivera se desprendieron, afortunadamente para Bonampak se consideraron otras opciones. Véase Haydee Orea Magaña, “El proceso de formación de corrientes y criterios propios en la conservación de la pintura mural en México”, en *Crónicas*, núm. 14 (2011): 188-198 y Agustín Espinosa, “Conservación y restauración de los murales del templo de las pinturas de Bonampak, Chiapas”, en Henry Hodges, ed., *Conservación arqueológica in situ, memoria de las reuniones del 6 al 13 de abril de 1986 en México* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Getty Conservation Institute), 90-95; Leonetto Tintori y Walter Vanelli, técnicos italianos, “transmitieron a los técnicos mexicanos el método de desprendimiento, llamado *strappo*”, los murales desprendidos de Rivera fueron *La fundición*, *La fiesta del maíz*, *El canal de Santa Anita*, *La fiesta de los listones* y *El tractor*. Véase la página oficial de la SEP, http://www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1_Murales_de_la_SEP#.VyMlyqPhCqn

⁵² Los relatos de Tomás Zurián y de Alejandro von Waberer O’Gorman coinciden en este punto.



8. En las imágenes es posible ver a Leonetto Tintori aplicando un material en el reverso de un mural, y conversando con Juan O'Gorman. También es posible identificar a Tomás Zurián y otros conservadores durante el método del *strappo*, realizando el proceso de hinchado de la cola con aserrín y eliminación con el *bollitore*, y la compleja instalación del *bollitore* sobre una mesa para desprendimiento. Otras imágenes muestran a Jaime Torres Bodet, Adrián Villagómez y Víctor M. Reyes en una ceremonia en el CENECO, detrás del podio, está un mural desprendido de Diego Rivera, procedente del tercer piso de la SEP. Cfr. Gabriela Gil Verenzuela (coord.), *CENCROPAM 50, años de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble: inicios, retos y desafíos* (México: INBA, 2014), 78-80, 100, 108 y 119.

de huesos y no de pieles o de conejo, que son más finas).⁵³ Hasta ahí llegó el encuentro de Tomás Zurián con el mural, hasta el momento en que enrollaron la superficie del enlucido que englobó en “el espesor de un ala de mariposa” la pintura de O’Gorman.⁵⁴ No sabemos quién se encargó del montaje posterior (probablemente el propio O’Gorman), pero es palpable que no contaban con los conocimientos ni los implementos necesarios. Eliminar la cola es aún más complicado que el arranque del muro, puesto que se requiere cubrir el mural un día antes con aserrín y agua para hinchar la cola, para quitarla a la perfección se usaba una máquina que Leonetto Tintori y su asistente Walter Venelli llamaban “el bollitore” (*el hervidor* en italiano), una caldera eléctrica que emite vapor seco a través de una especie de regadera, montada en un sistema metálico adosado al techo, para deslizarla sobre una mesa de cemento (como se observa en las fotografías del CENECO, fig. 8).⁵⁵

Quién realizó el montaje de *Entre la filosofía y la ciencia* no contó con estos implementos, el mural sufrió el proceso, la superficie quedó destruida por un patrón de pérdidas y fisuras en sentido vertical. Por ello fue necesaria una intervención mayor: Juan O’Gorman realizó un repinte completo al temple, como se observa en luz ultravioleta y lo asienta la nueva cartela que integró para tal efecto.

El mural perdió sus cualidades plásticas debido al *strappo*, permanece sólo cierta apariencia porosa de la superficie y la textura de muro con asentamientos y tareas, pero inquieta la sensación cerosa de encáustica o temple.⁵⁶ Debemos acotar que O’Gorman consiguió capas de temple extre-

⁵³ Hubo cierta tensión, pues cuando tenían ya todo preparado para desprender el mural (el muro desgrasado, luego cubierto con abundante cola de carpintero, aplicada muy caliente y densa, encima dos capas de manta de cielo contrapuestas en sentido vertical y horizontal, una capa de loneta aplicada con cola muy suelta), cuando inició el trabajo de la cola de secado y arrancado, la primera tarea, arriba a la izquierda tenía algo de cemento y no fue posible sacarla. Se inició por la otra esquina, arriba a la derecha, y el mural se extrajo exitosamente. Entrevista con Tomás Zurián, Sandra Zetina y Liliana Carachure, septiembre 2015.

⁵⁴ Entrevista con Tomás Zurián, Sandra Zetina y Liliana Carachure, septiembre de 2015.

⁵⁵ En las imágenes es posible ver a Leonetto Tintori (119) aplicando un material en el reverso de un mural, conversando con Juan O’Gorman (100). También es posible identificar a Tomás Zurián y otros conservadores durante el método del *strappo*, realizando el proceso de hinchado de la cola con aserrín y eliminación con el *bollitore*, (79) y la compleja instalación del *bollitore* sobre una mesa para desprendimiento (108). Otras imágenes muestran a Jaime Torres Bodet, Adrián Villagómez y Víctor M. Reyes en una ceremonia en el CENECO, detrás del podio está un mural desprendido de Diego Rivera, procedente del tercer piso de la SEP. Véase Gabriela Gil Verenzuela (coord.), CENCROPAM 50 años de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble: inicios, retos y desafíos (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014), 78-80, 100, 108 y 119.

⁵⁶ Entre el fresco y el temple, O’Gorman aplicó una capa de barniz para proteger la superficie, por medio de espectrometría Raman se identificó cera de candelilla.

madamente delgadas, y de alguna manera rescató algo de la pieza, utilizó la capa de fresco, como una especie de preparación para los acabados al temple, en microscopía se distinguen por el uso de blanco de titanio y pigmentos muy finos, una paleta más moderna, son capas casi traslúcidas y en muy pocos casos realizó empastes (por ejemplo en el naranja del fuego que emerge de la ladrillera al centro). A simple vista, es posible percibir aún algo de la transparencia de sus atmósferas y la esmerada elaboración de las figuras.

O’Gorman privilegiaba la técnica del temple, al igual que al fresco les atribuía cierta nobleza, afirmó que “los vehículos que tienen el agua como solvente son más graves”,⁵⁷ que este medio aportaba “mayor duración, además de mayor brillantez y mayor capacidad emotiva”,⁵⁸ mencionaba el tratado de Doerner⁵⁹ y a Cennini como sus fuentes, consideraba que la pintura de Bruegel, la de los holandeses y los flamencos eran las más duraderas y límpidas, pues O’Gorman prefería que las mezclas de color sucedieran en el ojo del espectador y no en la paleta del pintor, para evitar la suciedad, y cito:

Si se olvidan de mezclarle blanco y usan el [...] fondo blanco como se pinta al fresco, para dar los tonos de los colores a través de transparencias, entonces la pintura al temple adquiere una calidad tan extraordinaria, que es, a mi juicio, *una de las maneras más elitistas, de las más excelentes de pintar*.⁶⁰

Su interés por esta técnica, está en paralelo con lo expresado por otros pintores, y es posible que estos tratados de pintura (Ralph Mayer, Max Doerner) circularan entre el grupo de Antonio Ruiz, a quien denominaba su maestro de la técnica,⁶¹ pero también por otros pintores como Julio Castellanos, Gunther Gerzso y el círculo surrealista de Remedios Varo y Leonora Carrington, todos preocupados por lograr transparencias, pero también interesados de manera alquímica por la pintura, y formalmente afines a los primitivos flamencos, en ocasiones, con cierta cercanía gótica y surrealista.

⁵⁷ Juan O’Gorman, “Técnicas de la pintura, segunda parte”, en Prampolini *et al.*, eds., *La palabra de Juan O’Gorman*, 272.

⁵⁸ Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, 261.

⁵⁹ Consignado como Werner, debido a un error en la transcripción. Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, 261.

⁶⁰ Juan O’Gorman, “Técnicas de la pintura. Primera parte”, en Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, 263.

⁶¹ Juan O’Gorman, “Técnicas de la pintura, segunda parte”, en Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, 276.



9. Max Ernst (1891-1976), *Au Rendez-vous des amis (Una reunión de amigos)*, 1922, óleo sobre lienzo, 95 × 130 cm, Museum Ludwig, Colonia, Alemania. D.R. © Max Ernst/Ars Ny/Somaap/México/2018. © Museum Ludwig.

La revitalización del temple fue un fenómeno común en varias latitudes, por ejemplo Tomas Hart Benton, Reginald Marsh⁶² y Otto Dix, en parte tienen que ver con el fenómeno de recepción de la pintura flamenca y holandesa, pero también con el desarrollo de modernos laboratorios científicos dedicados al estudio y conservación de pinturas antiguas en instituciones como el Museo Fogg en Harvard,⁶³ o la creación del Dornier Institute en Múnich, con el apoyo del régimen fascista.⁶⁴ Debemos decir que Max Doerner consideraba al temple y las veladuras ópticas como parte esencial de la cultura germana.

⁶² Richard J. Boyle, Hilton Brown y Richard Newman, *Milk and Eggs: the American Revival of Tempera Painting, 1930-1950* (Pennsylvania, Seattle y Londres: Brandywine River Museum/Washington University Press, 2002).

⁶³ Francesca G. Bewer, *A Laboratory for Art: Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950* (Boston: Harvard Art Museum/Harvard University Press, 2010), 365.

⁶⁴ Bruce F. Miller, "Otto Dix and His Oil-Tempera Technique", en *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. 74, núm. 8 (octubre de 1987): 332-355.

O’Gorman rehuía al óleo, decía que era un material deleznable que amarilleaba. Su percepción catastrofista abarcaba desde el desastre ecológico planetario y el fin del mundo, hasta los posibles deterioros de su pintura y por supuesto, su propia salud. Sorprende su exagerado interés por la permanencia de su pintura, que lo llevó a revisar estudios científicos sobre degradación, a realizar pruebas de intemperismo de pigmentos,⁶⁵ medios y soportes, además de adquirir la costumbre de inscribir en el reverso de sus pinturas tanto la composición de sus barnices, como a advertir sobre el tratamiento por restauradores profesionales, como aparece en *La presa*, también llamada *Las torres de marfil*, de 1945 (Colección Patrimonio Artístico Banamex).⁶⁶

Vanitas

Abandonemos un momento las preocupaciones materiales de O’Gorman y retornemos a la imagen, a su interés en producir una superficie simbólica, que parece más un mapa que un espacio: utiliza una perspectiva de múltiples planos simultáneos, con puntos de fuga que suben y bajan, creando un terreno pictórico ondulado. A lo largo de esta superficie hay multiplicidad de detalles, es una pintura eminentemente descriptiva, cita de la pintura flamenca, no sólo en su relectura de la técnica (en esa idea la pureza y transparencia del color, de pinceladas finas), sino en sus estrategias simbólicas, en el recurso de usar cartelas, vírgulas y textos en diálogo con la imagen.

Alrededor de la fuente, que alude al arte, sobre la construcción-cuevateatro, que demarca el campo artístico, O’Gorman realizó un retrato satírico de cinco personajes que gesticulan bajo un palio. Un documento aclara un posible sentido del grupo, y del mote sobre el manicomio que aparece en la pintura. En ese texto, O’Gorman condena a los críticos de arte, que

⁶⁵ “Es muy fácil saber si los colores tienen resistencia o no. Sencillamente se toma una tabla, más o menos de unos 30 o 40 cm. de tamaño, se dibujan sobre esta tabla rayitas separadas por un centímetro de distancia y se escribe el nombre de cada color junto, por ejemplo, amarillo cromo casa Lefranc. Luego se pinta una tira sobre esa franja, sobre el amarillo cromo casa Lefranc, con lo que sea, con el vehículo que se quiera: puede ser emulsión de huevo para el caso del temple o puede ser naturalmente óleo en el caso de pintar al óleo con ese material. La pintura se saca del tubo comprado en la casa comercial y se pinta, con un poco de aguarrás, una tira sobre la madera preparada.” Juan O’Gorman, *Conferencias*, 265.

⁶⁶ En el reverso de Juan O’Gorman, *Las torres de marfil*, también del acervo de Patrimonio Artístico Banamex, se lee: “Título o Nombre: Las Torres de Marfil. Pintura al Temple de huevo s/cartón pergº pegado, c/cola de conejo. Deberá quitarse del Masonite por experto restaurador. Barniz: Cera de abejas b.(fax)50% Damar (*sic*) 50% disuelto en Aguarráz (*sic*). Pintó Juan O’Gorman en 1945. El marco rojo es parte de la composición.”

debido al mercado intentan “implantar las modas abstractas de otros países, culmina diciendo que en los juicios sobre arte, “pasa lo que en el manicomio, ni están todos los que son, ni son todos los que están”.⁶⁷

Mencionemos ahora que existen al menos dos versiones de esta pintura, a las que se suman algunas modificaciones en las cartelas, ocurridas después del desprendimiento del mural. Además encontramos estudios producidos en 1948 y 1961, es decir, al parecer, el tema de los críticos de arte fue un tema recurrente. En todas esas imágenes encontramos una serie de motes que aluden a los estetas.

Reunión (1948) (fig. 10) y *Los críticos del arte* (1961) son dos estudios con la misma composición: O’Gorman retrató con pequeñas variantes al grupo de artistas, filósofos y sabios, como los caracterizó Ida Rodríguez Prampolini,⁶⁸ en el que un personaje sentado en una silla de poder sostiene una cartela, con la frase “se acabaron las pelonas, se acabó ya el vacilón, la que quiera ser pelona, pagará contribución”. Frase que recuerda al evento de violencia contra las *flappers* en la Preparatoria Nacional en 1924. Estos grupos de jóvenes modernas que seducidas por la moda extranjera con maquillaje marcado, ropa suelta y, especialmente, cabello corto, paseaban por las calles de la ciudad en un intento por romper con los moldes establecidos y abrir los espacios del ámbito masculino.

El tema, lejos de permanecer agotado, se volverá una constante para el artista que medita el tema en *Las Artes* (fig. 11), otro extravagante y burlesco dibujo, también de 1961, donde retrata al mismo grupo de elegantes caballeros. Con exageradas gesticulaciones y plantados sobre un pedestal con dosel: alguno canta, otro sentado lee y uno más recita la frase “Ven inspiración divina”. Según se divide, a cada lado, una musa abultada y con paños, aparece suspendida por los aires. Una porta el arpa con una mano desprendida y otra el molde de una caracola. Sobre una estructura de troncos rebuscados, que recuerdan la cabaña primitiva, cuelga la cartela “Musa poética”. Espejo y busto le rodean mientras otro caballero, con libreto abierto, parece dirigir la orquesta. Donde está la caracola, un extraño hombre-violoncelo, por

⁶⁷ En ese texto, compuesto por tres puntos, O’Gorman consideró que la capacidad de emoción estética de la obra de arte reside en la forma y el color, la carencia de invención plástica que produce obras académicas entre pintores realistas y abstractos y es una sentida condena a lo que él consideró la intención mercantil de implantar el arte abstracto en México. Agradecemos a Alejandro von Waberer O’Gorman que nos haya facilitado este documento, que pertenece a su colección. Juan O’Gorman, *Ni están todos los que son, ni son todos los que están*, documento mecanoscrito, rubricado, mayo 25 de 1966. El documento está firmado el 25 de mayo de 1966, el mismo día rubricado otro documento, titulado, *Plasticismo, mixtificación de la cultura*, que ha sido publicado en varias ocasiones, y que también critica el arte abstracto.

⁶⁸ Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O’Gorman. Arquitecto y pintor* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982), 65.



10. a) Juan O'Gorman, *Reunión*, 1948 (gouache y tinta sobre papel) b) Juan O'Gorman, detalle, *Entre la filosofía y la ciencia*, 130 × 280 cm, temple de huevo sobre fresco desprendido, montado sobre tela, placa de poliuretano expandido y bastidor de aluminio, Colección Patrimonio Artístico Banamex. D.R. © Juan O'Gorman/Somaap/México/2018. Foto: Eumelia Hernández Vázquez, LDOA-LANCIC, IIE-UNAM.



11. Juan O’Gorman, *Las Artes*, 1961, grafito sobre papel, montado en cartulina, 33 × 50.8 cm, lleva la inscripción en la esquina inferior derecha “Juan O’Gorman, 1961, Las Artes”. Colección particular. D.R. © Juan O’Gorman/Somaap/México/2018, tomada de Christie’s.

sus manos extendidas, parece contrariarse. La estructura en arco de medio punto, apoyado de una columna clásica en metal, cuelga el letrero “Musa plástica”. Dicho armatoste sostiene una instalación sanitaria y conduce a un hombre ocupando la letrina, éste fuma y disfruta el espectáculo porque, al parecer, lo transforma todo en masa informe.

Muy probablemente este extraño personaje juega una bulliciosa sátira del famoso *Autorretrato* de Antonio Ruiz, El Corcito, gran amigo suyo. En este cuadro, aparece sentado como hombre pájaro elaborando desdobles de sí mismo, en otras especies de aves. Y que, sin lugar a dudas, remite a este otro cuadro que el viejo artista hiciera como mofa del desdeñado y mal visto grupo de Los contemporáneos, paseando frente al edificio de la Academia de San Carlos (1880-1941), en fila y en plena ejecución de exagerados ademanes que llamó Los Paranoicos.

La clara alusión a este pasaje de la cultura sobre la pugna entre el arte purismo, afeminado y cosmopolita contra la propuesta de una cultura revolucionaria y viril, encabezada por Diego Rivera, es conocida desde que el muralista retrató a Salvador Novo en la Secretaría de Educación Pública, ante lo cual el poeta respondió con venenosos ataques de su poema satírico,

la *Diegada*. El mismo O’Gorman, integrante del Comité de Salud Pública en 1934 había exigido la depuración de contrarrevolucionarios que ocupaban los puestos oficiales y en afeminados actos amenazaban con pervertir a la juventud.

Más allá de esta conocida discusión, la burla de O’Gorman no parece dirigirse sólo a este menospreciado grupo de pintores y poetas. En la que damos por primera versión del mural en cuestión, aparecen otros personajes, entre los que pudiera encontrarse el mismo David Alfaro Siqueiros, Edmundo O’Gorman y aun Justino Fernández. La poca claridad del material que disponemos, pero, sobre todo, los gestos marcadamente caricaturizados nublan la posible identificación de personajes. Con todo esto, el conocido refrán, que Campoamor utilizó para cerrar su obra *Cuerdos y locos*, y que refiriéndose específicamente al manicomio dice “En esta santa institución ni están todos los que son, ni son todos los que están” realmente deja claro que varios de los presentes podrían no encajar en este grupo y muchos ausentes bien podrían incluirse en la mofa. Todo esto deja abierta la puerta y nos permite concentrarnos en el argumento central con el que el artífice juega.

La crítica de arte

Existen varias versiones de *Entre la filosofía y la ciencia* y aunque las premisas pictóricas se mantienen en esencia, algunos de los cambios son significativos. Damos por primera versión la imagen que aparece en una fotografía reproducida en el libro de Antonio Luna Arroyo, junto a un dibujo de idéntica factura, ambas fechadas entre 1941 y 1942 (fig. 12),⁶⁹ en el que una serpiente se enrolla sobre el brazo de la mujer. Allí donde la fuente y el dosel representan las artes (o la academia, como se mencionó antes) parece más abigarrada de elementos ornamentales, el cadáver porta botines y una filacteria emerge de su boca.⁷⁰ Aunque los mensajes son imperceptibles, tres son las cartelas con anotaciones: la que sostienen las mujeres aladas, el escrito que lee uno de los personajes sobre el palio y el que yace al centro en el suelo sujeto por cuatro plomadas. La segunda versión probablemente es la que el artífice, asegura, pintó en los muros de su casa funcionalista en 1948 y desprendió en 1968: la perfecta superficie de transparencias a la

⁶⁹ Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman: Autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra* (México: Pintura Mexicana Moderna, 1973), 61.

⁷⁰ Para Diana Briuolo la serpiente es símbolo de sabiduría y los botines un homenaje al grabador José Guadalupe Posada. Véase Diana Briuolo Destéfano, “Murales y compromiso”, en *O’Gorman* (México: Bital, 1999), 187.



12. Juan O’Gorman, *Entre la filosofía y la ciencia*, primera versión, paradero desconocido, el pie de foto decía “La filosofía y la ciencia, Fresco desmontado, 1949.” D.R. © Juan O’Gorman/Somaap/México/2018, tomada de Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman. Premio Nacional de Pintura. Autobiografía. Comentarios. Juicios críticos. Documentación exhaustiva* (México: Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973), 496. © Juan O’Gorman, Sociedad Mexicana de Autores de las Artes Plásticas, Reprografía: Sandra Zetina Ocaña LDOA-LANCIC, IIE-UNAM.

que ya hemos aludido. A diferencia de la primera, esta variante presenta mayor acuciosidad en los detalles, en especial la fisonomía de la mujer es más precisa y en lugar de serpiente sostiene una cartela; lo mismo que el cadáver. La nota que yacía en el suelo se mantiene sin plomadas y sin la breve descripción de su desprendimiento y retoque. Lo más importante: varios de los personajes gesticulantes han cambiado. Consideramos la tercera versión el mural transportable, de superficie irregular, fisurado por el efecto de contracción de la cola y restaurado con temple. La obra, ahora en Banamex, respeta en su mayor parte la segunda versión que sufrió casi como única modificación los mensajes de las cartelas; los cuales todavía permanecen cifrados bajo la delgada transparencia del temple.

Con la lente de la reflectografía y la fotografía infrarroja analizamos las capas subyacentes de la pintura y no percibimos rastro alguno de la primera imagen. Inferimos que se trata de dos objetos completamente distintos. Por el momento resulta complicado afirmar el espacio y el momento en que la primera versión de *Entre la filosofía y la ciencia* ambientó. Algo cierto es que por su factura el paisaje establece mayor relación con los paneles sobre la *Historia de la aviación* que O’Gorman pintó en el Aeropuerto Internacional

de la Ciudad de México en 1938,⁷¹ y la *Historia de Michoacán* que realizó en la Biblioteca Gertrudis Bocanegra en Pátzcuaro, Michoacán, el año de 1941. Otra pista que puede aproximarnos a develar los enigmas de esta desaparecida versión, es la posible conexión que la pintura establece con la joven anarquista, refugiada de la guerra, que O’Gorman denominó la señorita L, a quien recuerda en su *Autobiografía* como una especie de Eva en el paraíso terrenal y de la que asegura haber realizado varios retratos;⁷² lo cual vuelve a situar la imagen entre fines de los años treinta y principios de los cuarenta.

O’Gorman reflexionó más de una vez los ejes argumentales que construyó en este paisaje. Basta con señalar su interés por el estancamiento y el flujo del agua, una preocupación constante que aparece en muchas de sus obras, pensemos en *Las torres de marfil* y el mural *El crédito transforma a México*, que pintó entre 1964 y 1965, para el Banco Internacional; y que curiosamente son cercanas a la factura de la segunda versión y su desprendimiento. En ambas pinturas el vital líquido es retenido por una presa, ya sea natural o producto de la ingeniería moderna, y es conducida por simples tubos hacia viejas torres deshabitadas que la desperdician; o trasladada por una compleja maquinaria hacia las grandes urbes donde se benefician unos cuantos. En *Entre la filosofía y la ciencia*, la fábula de la cascada,⁷³ que durante su juventud el arquitecto consideró un gran ejemplo para resaltar el éxito de la ingeniería de edificios, opera como eje discursivo del mural diferenciando el agua que transita bajo la mirada científica que la encauza con la intención de liberar su energía para obtener su mejor provecho; al agua sometida de su libre cauce con el fin de la autocomplacencia, estancada para decantar hacia su desperdicio en un barranco infinito.

De manera reiterada, el artista apuntala su aguda mirada hacia esta metáfora del agua estancada para referirse al sistema del arte. Sobre esta asociación meditó en más de una ocasión, desafiando la idea de un arte que gravita sobre el individualismo, justificado por la exaltación de una belleza superficial; aquel que se deleita con la “hermosa cascada adornada”. Desde esta perspectiva, concentrémonos ahora en el grupo de caricaturizados artistas, en nuestra opinión, nudo argumental básico que se vincula con la postura de O’Gorman sobre la Crítica de Arte.

Recientemente, en una subasta apareció un pequeño dibujo realizado por O’Gorman en 1961, titulado *Los críticos de arte*. Allí recupera la singular

⁷¹ Dos de los paneles fueron destruidos ese mismo año. Sólo sobrevive el panel central. Véase Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman. Selección de textos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983), 289.

⁷² Véase Luna Arroyo, *Juan O’Gorman. Premio Nacional*, 128.

⁷³ Véase el apartado “Arte y tecnología”.

composición de sujetos en afán de pantomima, esta vez sin palio, ni dosel. A más de una década de haber pintado el mural, el artista sigue meditando sobre la figura del crítico en el sistema de la obra de arte. Esta pieza se encuentra estrechamente ligada con otra, subastada en el mismo lote, y que lleva por nombre *Las Artes* (fig. 11). Un extravagante y burlesco dibujo en el que inserta el mismo grupo de trajeados caballeros rodeados por las musas. En exageradas gesticulaciones y plantados en un pedestal, alguno canta, otro sentado lee y uno más recita la misma frase “Ven inspiración divina”. A la izquierda, sobre una estructura de rebuscados troncos secos, cuelga la cartela “MUSA poética”, mientras otro caballero con libreto abierto parece dirigir la orquesta. Al extremo contrario, sobre otra estructura ecléctica cuelga el letrero “MUSA plástica”. Lo que nos interesa de esta imagen es la instalación sanitaria y el hombre sobre un retrete, que fuma mientras disfruta del espectáculo.

Muy probablemente este extraño personaje juega una bulliciosa sátira del famoso *Autorretrato* de Antonio Ruiz, El Corcito, gran amigo suyo, que aparece sentado con cabeza de guajolote y reflejado como pavorreal. En 1941, recordemos que es un año signado por la homofobia, el Corcito se había mofado del desdeñado y mal visto grupo de Los Contemporáneos, paseando frente al edificio de la Academia, en fila y en plena ejecución de exagerados ademanes. Esta imagen cargaba por título la consigna “*Los paranoicos, los espíritufláuticos, los megalómanos*”.

La clara alusión a este pasaje de la cultura, la pugna entre el artepupismo afeminado y cosmopolita en oposición a la propuesta de una cultura revolucionaria y viril, encabezada por Diego Rivera, es conocida desde que el muralista retrató a Salvador Novo en la Secretaría de Educación Pública. El mismo O’Gorman, como integrante del Comité de Salud Pública en 1934, acompañado de otra decena de artistas, había exigido la depuración de contrarrevolucionarios que ocupaban los puestos oficiales, quienes, con sus afeminados actos y malas mañas, amenazaban con pervertir a la juventud.⁷⁴

No está de más señalar las curiosas coincidencias que las caricaturas guardan con la atmósfera artística e intelectual de la época; intuimos que entre los presentes podríamos encontrar miembros de Los Contemporáneos como Xavier Villaurrutia y Salvador Novo; arquitectos como Luis Barragán o cantantes como Pedro Vargas.⁷⁵ La poca claridad del material que disponemos, pero, sobre todo, los gestos marcadamente caricaturizados nublan la posible identificación de personajes. Gracias a la fotografía de

⁷⁴ Véase Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por una cultura “revolucionaria”* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010).

⁷⁵ Agradecemos a Louise Noelle la asociación del cantante.

la primera versión es posible sugerir que existan otros personajes, entre los cuales podrían integrarse el mismo David Alfaro Siqueiros, Edmundo O’Gorman y hasta Justino Fernández. Jocosamente, O’Gorman remata a estas alusiones, una cartela sostenida por mujeres aladas, con el conocido refrán que Ramón de Campoamor utilizara para concluir su obra teatral *Cuerdos y locos*,⁷⁶ y que interesantemente versa sobre el manicomio “En esta santa institución ni están todos los que son, ni son todos los que están”.

Sugestivamente este segmento de parlantes compañeros también recuerda la emblemática composición de Max Ernst, *Una reunión de amigos* de 1922, que retrata al grupo de artistas, pintores y escritores vinculados a Dada, con Dostoievsky y Rafael Sanzio; al que además se asemeja por las extravagantes posturas y la intensidad colorida de los trajes. Es probable que Ernst haya empleado como referencia las imágenes psiquiátricas de la actitud física de pacientes mentales, tomadas del libro *Dementia praecox* de Emil Krapelin, quien retrata la inmovilidad física característica de ciertos desórdenes mentales, para retomar los poderes creativos de los locos.⁷⁷

Sobre estas alusiones nuestro artífice se divierte en otra versión del grupo de camaradas en 1948, al que titula *Reunión*, evidenciando así la conexión que este argumento compositivo guarda con la obra de Ernst (fig. 10). En este gouache es visible el mensaje inscrito sobre el papel que el personaje postrado en la silla sostiene con sus manos.⁷⁸ El sujeto lee “se acabaron las pelonas, se acabó ya el vacilón, la que quiera ser pelona, pagará contribución”; mientras uno expresa la frase “Ven inspiración divina” y otro declara “Soy existencialista”.

Tal pareciera que Juan O’Gorman pretende elaborar cierto retrato del problema del arte y la inspiración, las musas poéticas y plásticas que toman como presa de delirio, no sólo al artista, sino al intelectual, al sabio y al filósofo,⁷⁹ amenazado por esta institución de la demencia; elevada por el pedestal y arropada bajo el dosel.

La sugerente cartela, “por mi raza hablará el espiritista” en *Los críticos de arte*, como parodia de la frase vasconcelista “Por mi raza hablará el espíritu”, claramente alude a cierto grupo de intelectuales, artistas, arquitectos, críticos de arte, historiadores, filósofos, escritores, estetas y académicos; cuyo rasgo de locura lo atribuye O’Gorman, precisamente, a la tendencia de

⁷⁶ Ramón de Campoamor, *Cuerdos y locos. Comedia en tres actos* (Madrid: Librería de V. Suárez, 1887).

⁷⁷ Elizabeth Legge, “Posing Questions: Ernst’s *Au rendez-vous des amis*”, *Art History*, vol. 10, núm. 2 (junio de 1987): 227-241.

⁷⁸ Esta inscripción se corresponde con la factura de la segunda versión. Cuando O’Gorman lo restauró el murla ocultó este mensaje bajo el pigmento blanco.

⁷⁹ Ida Rodríguez Prampolini también los caracterizó como artistas, filósofos y sabios. Véase Rodríguez Prampolini, *Juan O’Gorman*, 65.

disfrazar de verdad lo desconocido. Tal como lo señala en la filacteria que sostiene la mujer, “En la antigüedad la filosofía y la ciencia eran la misma cosa. Hoy la filosofía solo sirve para disfrazar de verdad lo desconocido. La ciencia es el único medio de conocer la realidad en todos los órdenes de la vida humana”.

Según la apreciación de Ida Rodríguez Prampolini, el pintor se burlaba de los intelectuales con saña, le parecían hasta cierto punto ridículos.⁸⁰ Es bien sabido que Juan y su hermano, el historiador Edmundo O’Gorman mantuvieron cierta distancia, debido a sus contrastadas ideologías. Edmundo encajó muy bien en los círculos intelectuales como alumno de José Gaos, siguiendo las corrientes desprendidas de la hermenéutica heideggeriana y la filosofía de la persona, junto a amigos como Justino Fernández, Antonio Gómez Robledo, Leopoldo Zea y los arquitectos Enrique del Moral y Luis Barragán, varios de los cuales podrían caber en alguna de las caricaturas; como intelectuales militantes de este tipo de existencialismo.⁸¹ Basta con revisar la prensa de la época para saber que Edmundo mantenía amistad con Fito Best, Pita Amor, Jorge Portilla y demás afectos al existencialismo; con quienes presencié puestas en escena como *A puerta cerrada* de Jean Paul Sartre, de la cual, en una ocasión, un caballero reprobó al salir “esta obra es más inmoralísima. No se debía permitir representar cosas así. Van a acabar de minar los cimientos de nuestra sociedad”.⁸²

Cuenta Tomás Zurián que en una ocasión Edmundo le encargó un retrato a Juan y éste lo comenzó sin siquiera verle. Cuando lo terminó, se lo llevó y ante la sorpresa de Edmundo por no reflejarse en la diminuta pintura. Juan le respondió “¡Cómo no! estás en el centro de este inmenso paisaje geológico. Como una torre de marfil, tú nunca has salido de tu torre de marfil.”⁸³ Así era la postura de Juan O’Gorman, en burla a todo aquel que, abstraído en su propia existencia, se mantenía distante sobre los problemas intrínsecos de la naturaleza humana.

Curiosamente, en 1942, Juan O’Gorman había ilustrado una novela escrita por un buen amigo suyo, un médico que había pasado buena parte de su vida estudiando a locos en el manicomio, el doctor José Gómez

⁸⁰ La desaparecida historiadora del arte comentó que Juan O’Gorman “siempre se burlaba sobre todo de los intelectuales, empezando por su hermano. No los soportaba ni a su hermano ni a ningún intelectual. No le gustaban y se reía mucho de ellos.” Entrevista a Ida Rodríguez Prampolini realizada por Sandra Zetina y Liliana Carachure en septiembre de 2015.

⁸¹ Véase el *Homenaje a Edmundo O’Gorman*, coord. Josefina MacGregor (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001).

⁸² *Mañana* (11 de septiembre de 1948).

⁸³ Entrevista a Tomás Zurián realizada en septiembre de 2015.

Robleda. Decidió llamarlo *Nóumeno* con la intención de definir el concepto kantiano asemejándolo a lo desconocido, lo irracional, lo indeterminado.⁸⁴

En la novela, el doctor asienta una certera crítica para la crítica. El ataque es claro, se burla de los críticos de la metafísica, preocupados por resolver problemas en el terreno de lo incomprensible. Para aquellos que se preguntan por la existencia, la nada, la verdad y el más allá, el médico receta a los eruditos una cura: “interesarse por el mundo tal cual es, no inventar uno en el que jamás podrán vivir”.⁸⁵

Impactado por la lectura, O’Gorman construye un lenguaje visual que nos presenta el desequilibrio existente al interior del discurso filosófico-metafísico; endeble, enredado en sí mismo y sostenido por unas alcayatas sujetadas de la nada. Bien cada uno de los desconcertantes personajes, complejos en sus propias interrelaciones, podrían lidiar por el lugar de alguno de los eruditos bufones. Todo parece indicar que se trata de un monumento a la coprofilia.

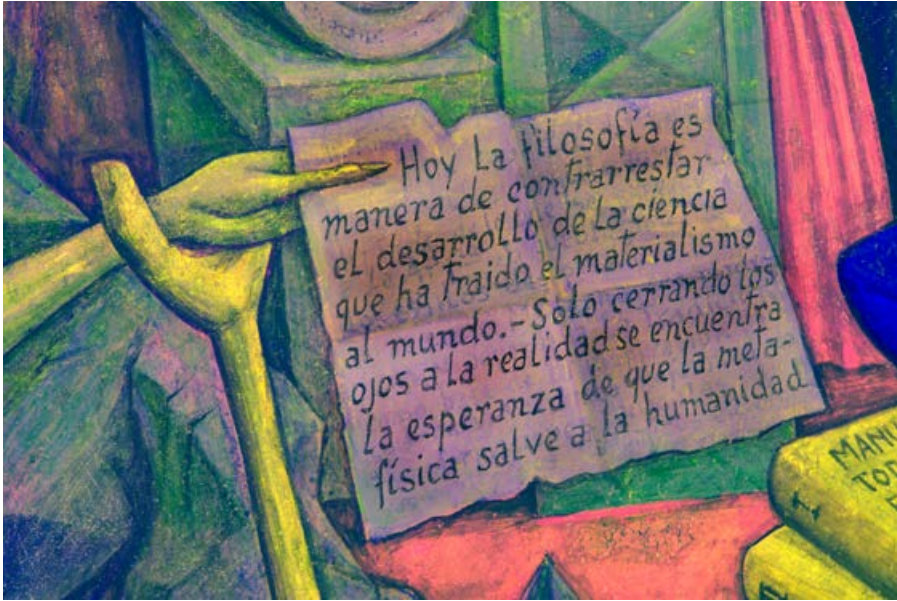
A través de la reflectografía infrarroja (fig. 13) comprobamos que Juan O’Gorman borroneaba entre letra y letra palabras como manifiesto, arqueología, estilo, tradición, inspiración, entre otros; de manera tal que existe un mensaje oculto debajo de la cartela de la muerte, apoyadas en un programa de procesamiento de fotografías y en un esfuerzo paleográfico por reconstruirlo, interpretamos “Manifiesto a la aportación del arte y la arqueología de los estilos desaparecidos, son materia nociva para la tradición, con base a la inspiración de los coprófagos cómicos”.

La coprofilia fue un tópico en la pintura de Juan O’Gorman, en diferentes circunstancias lo relacionó con “la mixtificación de las artes”. Entre los papeles que por fortuna, son conservados aún por los herederos de O’Gorman, existe una conferencia que dictó en la Academia de Artes, por aquellos años, cuando realizó aquel dibujo sobre *Los críticos de arte*, donde argumenta “En nuestra maravillosa civilización la razón principal que tienen los compradores de pintura, es hacer una buena inversión de su dinero y como un cuadro puede alcanzar enorme valor, la propaganda es importantísima para realizar las ventas de obras de arte. Aquí entran en función, las galerías, los críticos, los artículos en revistas y periódicos, los manifiestos, las actitudes bohemias, las piochas y pelos largos y los escándalos. Esta propaganda se realiza en función de supuestos valores estéticos”.⁸⁶

⁸⁴ Véase José Gómez Robleda, *Nóumeno* (México: Imprenta A. Mijares, 1942), 11.

⁸⁵ Gómez Robleda, *Nóumeno*, 13.

⁸⁶ Juan O’Gorman, *Ni están todos los que son, ni son todos los que están*, documento mecanoscrito, rubricado, 25 de mayo de 1966. Agradecemos a Alejandro von Waberer O’Gorman que nos haya facilitado este documento, que pertenece a su colección. El documento está firmado el 25



13. Juan O’Gorman, detalle cartela, fotografía infrarroja, analizada con Dstrech, *Entre la filosofía y la ciencia*, 130 × 280 cm, temple de huevo sobre fresco desprendido, montado sobre tela, placa de poliuretano expandido y bastidor de aluminio, Colección Patrimonio Artístico. D.R. © Juan O’Gorman/Somaap/México/2018. Foto: Eumelia Hernández Vázquez, LDOA-LANCIC, IIE-UNAM.

Es oportuno insistir que en estas ideas O’Gorman está siguiendo a su maestro. Durante la década de los años treinta Diego Rivera había dedicado buena parte de sus escritos y conferencias a reflexionar sobre la crítica de arte y sus efectos degenerativos, nocivos o saludables y placenteros. Al resumir lo que pensaba sobre este complejo proceso en relación a la crítica, el arte y el mercado, podemos decir que para el muralista la actividad artística estaba condicionada por el mercado. El posicionamiento de las piezas dependía de la oferta y la demanda y, el balance de esta ecuación implicaba el trabajo de la crítica de arte. Desde esta perspectiva, los críticos operan o tiran de los hilos de este aparato en el que el arte se reduce a mera mercancía.⁸⁷

de mayo de 1966, el mismo día rubricó otro documento, titulado, *Plasticismo, mixtificación de la cultura*, publicado en varias ocasiones.

⁸⁷ Véase Alfredo Cardona y Peña, *El monstruo en su laberinto* (México: Editorial Diana, 1980), 113-136.

Tanto O’Gorman como Rivera miraban a los críticos de arte como propagandistas del mercado, en provecho del dogma estético enredado en el “arte purismo”. Es sencillo, estos “filibusteros sin talento”,⁸⁸ como Juan O’Gorman los denominó “mariguanean la realidad”⁸⁹ con el nómeno del intelectualismo.

Entre la filosofía y la ciencia hay bastante diferencia, sentencia el mural en su pesada loza, una cierra los ojos y la otra se los pica. Según lo atestigua la muerte “Hoy la filosofía es manera de contrarrestar el desarrollo de la ciencia que ha traído el materialismo al mundo. Solo cerrando los ojos a la realidad se encuentra la esperanza de que la metafísica salve a la humanidad.”

Para Gómez Robleda, así aparece el Nómeno durante la escena final de su novela.

Los fantasmas, consecuentes con su naturaleza, fueron desvaneciéndose en busca de la negrura de la noche, sin dejar rastro alguno. Ahí está la vaca, tranquila y paciente y, debajo de un árbol, El Hombre, como era de esperarse, dando la espalda al Sol y empeñado en descubrir el Universo con los ojos cerrados.⁹⁰

Para Juan O’Gorman, ese hombre ensimismado contiene la fórmula de la inspiración. Traga las ruinas de *Nuestra maravillosa civilización* para alimentarse de sus propios desechos.

La conjunción del estudio sobre la materialidad de la pintura, el análisis de los bocetos, proyectos y la reiteración sobre el mismo motivo permitió transitar las distintas capas de significación de *Entre la ciencia y la filosofía*. Probable ensayo temprano de fresco, ejemplifica las nociones sobre las mezclas ópticas del color y sus saberes sobre la técnica de la pintura, su interés por la transparencia y la solidez, la insistencia sobre pintar con técnicas acuosas, que no se corrompieran. Más abunda asimismo en los intereses de O’Gorman sobre la pintura flamenca, no únicamente debido al uso del temple, sino en temas y un sentido irónico, paradójico de la imagen: las mesas revueltas, que meditan sobre la descomposición, o los acertijos visuales presentes en cuadros de proverbios flamencos de Bruegel. Este efecto se incrementa en el mural pues se trata de una imagen reconstituida en numerosas ocasiones por el artista, sobre distintos soportes y a través del tiempo, como un relato reiterativo sobre el arte como una función de reciclaje de desechos, a veces a manera de sátira sobre los críticos de arte y los intelectuales, sobre los estetas, pero también sobre el propio acto creativo,

⁸⁸ O’Gorman, *Ni están todos los que son, ni son todos los que están*.

⁸⁹ O’Gorman, *Ni están todos los que son, ni son todos los que están*.

⁹⁰ Gómez Robleda, *Nómeno*, 95.

y su trasfondo cíclico y orgánico. En otra capa opera como una especie de homenaje a la pintura de Max Ernst, donde estos personajes adquieren el carácter de locos, en el mal y en el buen sentido que tendría esta connotación dentro de la constelación del surrealismo, con la que comulgaba O’Gorman, aunque con su propia distancia. El mural, hoy desprendido, es también una figura paradójica, desecho recuperado, retocado, es la imagen misma de la tensión en la que se situó el pintor, entre el arte y la arquitectura, entre la filosofía y la ciencia.

LA CULTURA DEL BLUES
EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA
EL CASO DE JUNIOR KIMBROUGH
Y ROBERT PALMER

MARIO EDMUNDO CHÁVEZ TORTOLERO

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Al hablar de la cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica nos referimos a un arte relativamente reciente. La distancia temporal no parece suficiente para elaborar juicios absolutos o poéticas definitivas. La literatura especializada es escasa en comparación con la producción y el consumo de blues, que abunda desde hace varias décadas.¹ Esto último puede explicarse por razones formales, estéticas y sociales. La flexibilidad e informalidad características del género y su propia efectividad para despertar el asombro y la fascinación de los escuchas, en efecto, contrastan con su complejidad en tanto que fenómeno histórico y social. Al parecer, el valor del blues se realiza en vivo, en la pasajera interacción de sonidos y sentidos, más que en la transmisión de significados perdurables y concretos.² El *performance* del blues se caracteriza por la variación, alteración y reinterpretación de estándares rítmicos, armónicos y literarios del folclor afroamericano. Las dinámicas de “pregunta y respuesta” entre instrumentistas, cantantes y público, tanto en el diálogo musical propiamente dicho como en la comunicación gestual y corporal, desafían el supuesto de la predeterminación en la composición musical. Además, los músicos suelen

¹ Véase Dick Weissman, *Blues: The Basics* (Nueva York: Routledge Taylor and Francis, 2004).

² Willie Dixon aclara este punto en su autobiografía: “The majority of the blues have been documented through time with various people involved with the blues. All of this is unwritten facts about the blues because these blues have been documented but not written —documented in the minds of various men with these various songs since the first black man set foot on the American shore ... My old man would explain it all so we accepted his philosophy more than we did anybody else’s because it made sense” (Willie Dixon, “I Am the Blues: The Willie Dixon Story”, véase Clyde Woods, *Development Arrested: The Blues and Plantation Power in the Mississippi Delta* (Londres: Verso, 1998), 28.

mezclar o intercalar elementos característicos de otros géneros musicales: jazz, funk, rock, pop, entre otros.

Pero es justamente por todo lo anterior que el blues nos permite reflexionar sobre el surgimiento de su peculiar cultura y la cultura del arte popular. Para llevar a cabo dicha reflexión, en lugar de separar al crítico o historiador del arte del objeto de estudio, como para subsanar la subjetividad del discurso y extraer al objeto en su pureza, vamos a proceder en sentido contrario. Vamos a suponer que un crítico e historiador de la música popular en la época de su reproductibilidad técnica, como lo fuera Robert Palmer, forma parte de la misma cultura o el cultivo de la obra de arte en cuestión. Ya que dicha cultura no consistiría únicamente en la admiración de un conjunto de sonidos organizados, como si no fuese más que el efecto emocional de una forma tradicional de hacer música: se trata de un fenómeno que va más allá de lo puramente musical y que podemos identificar como un momento de autocrítica de la sociedad norteamericana.³

La música en la época de su reproductibilidad técnica

Es un hecho que la música se ganó un lugar relevante en la dimensión cultural de la vida, a pesar de que las condiciones físicas o materiales de la misma hayan impedido, por siglos, que su propia fijación o cristalización en la memoria fuese definitiva. Antes de que la reproductibilidad técnica se impusiera en el mundo de la música, en el periodo del clasicismo, por ejemplo, además de los problemas comunes a los que todo crítico e historiador del arte tarde o temprano se tiene que enfrentar, desde la definición de lo que es el arte hasta elección de los artistas que abordará, aquél que se dedicase específicamente al arte musical tendría que enfrentarse a otro tipo de problemas; puesto que su objeto de estudio transcurriría en el tiempo y en la historia como los instantes transcurren en la vida: empiezan y terminan de un momento a otro, suceden de una vez y no se pueden repetir, detener o dividir sin alterar el resultado original. Las técnicas de escritura musical, por muy avanzadas que llegaran a ser, no resolverían el problema, no siendo más que meras descripciones, esquemas abstractos del objeto en cuestión.

También es un hecho que la grabación y reproducción de sonidos mediante aparatos analógicos y digitales ha cambiado la historia de la música. La falible y limitada memoria auditiva que tenemos ha sido reemplazada o actualizada por otra forma de almacenamiento mucho más efectiva. Desde el fonógrafo hasta el iPod, pasando por el Walkman y la radio, el día de hoy puede decirse que las apariciones de un mismo original

³ Véase Woods, *Development Arrested*.

son prácticamente idénticas entre sí.⁴ El resultado de la reproductibilidad técnica es una especie de imitación sofisticada que garantiza la fiel repetición del conjunto de sonidos organizados que llamamos música. En cierto sentido, se trata de un verdadero progreso en lo que respecta a la producción y consumo de sonido musical. Sin embargo, también hay que notar lo siguiente. Las técnicas de reproducción no se desarrollan de la misma manera que la habilidad de un cantante, de un instrumentista o de un compositor. Los aparatos utilizados en un estudio de grabación tienen beneficios específicos y predeterminados, cuya calidad se mide por la fuerza de trabajo y el tipo de materiales con que fueron elaborados, de manera que la efectividad de un estudio de grabación —o de un aparato de reproducción— depende del dinero que se invierta en él. Así es que el valor o calidad de esta reproductibilidad es fácil de cuantificar. La formación, el espíritu o el alma de un cantante, por decirlo así, obedece a otro tipo de factores. El hecho de que los músicos puedan tener mejores instrumentos y aparatos de grabación y reproducción más sofisticados, es decir, mayor presupuesto, no implica que la calidad de su propio arte aumente necesariamente. Recordemos que el blues surgió en el seno de la esclavitud y la escasez. Y a pesar de que la reproductibilidad técnica haya sido un factor determinante en el surgimiento de la cultura del blues,⁵ sin embargo, es propiamente aquello —la formación, el espíritu o el alma de los músicos— lo que se ha convertido en objeto de culto. Suponemos que los que cultivan el blues pretenden acercarse, lo más posible, a un origen puro, catártico y caótico que los críticos e historiadores de la música popular han tratado de descifrar desde hace varias décadas. Puesto que al reproducirse nos deja con la impresión de que hay algo más que la mera reproducción, algo

⁴ Hay que notar lo siguiente. El sonido producido por seres humanos, ya sea mediante instrumentos musicales, mediante objetos cualesquiera, o bien, mediante el propio cuerpo, es distinguible del sonido circundante o las vibraciones del medio. Llamemos sonido musical puro a aquel que queda si restamos todas las vibraciones sonoras que no son producidas por los músicos. Éste es un sonido abstracto, es decir, que sólo existe en la mente, la teoría, el análisis o el juicio del músico y del escucha, ya que en la práctica o en el acto de escuchar música, las vibraciones del medio intervienen necesariamente. Ahora bien, las tecnologías de grabación y reproducción de sonido musical tienden justamente a disminuir la intervención de dichas vibraciones, a manera de garantizar la pureza del sonido musical. Sin embargo, la identidad de las apariciones de un mismo original, de la que hablamos aquí, no depende tanto del aislamiento del sonido musical con respecto al medio, ya sea gracias a un estudio de grabación, un cuarto acústico o unos buenos audífonos (cuyo ideal, quizá imposible de alcanzar, sería una especie de vacío o aislamiento sonoro), sino del hecho de que el acto de escuchar música sea independiente del acto de tocar o producir sonido musical, de tal manera que la interacción del músico y su medio, con el escucha y su propio medio, pueda ser eliminada.

⁵ Véase Karl Hagstrom Miller, *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow (Refiguring American Music)* (Durham y Londres: Duke University Press, 2010).

único y especial, quizá imposible de expresar. El misterio y la grandeza del blues descansa en la conciencia de que el fenómeno musical y poético es compuesto, articulado y ejecutado al momento, sin registros escritos, “tablaturas” ni partituras de por medio.

Según la célebre prognosis de Walter Benjamin, el arte sufriría cambios radicales en la época de su reproductibilidad técnica. La demolición del aura daría paso a una nueva percepción capaz de “encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único”,⁶ así como a “la orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella”.⁷ En el caso de la música, dicho cambio sería más que radical, puesto que, al volverse plenamente reproducible, dejaría de ser instantánea, única e indivisible, como siempre habría sido. La música en la época de su reproductibilidad técnica perdería, pues, aquellas cualidades que durante tanto tiempo le distinguirían de las demás manifestaciones artísticas.

Según Walter Benjamin, la autenticidad y la reproductibilidad de una obra de arte, el valor de culto y el valor de exhibición, se han venido separando en la historia del arte, ya que “incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra”.⁸ Es a partir de esta distinción, entre un “arte aurático” o ritual y un “arte profano” o popular, que el mismo Benjamin pudo elaborar su *Pequeña historia de la fotografía*,⁹ así como sus tesis sobre el porvenir del cine, es decir, a partir de la “disputa entre dos polaridades dentro de la propia obra de arte”.¹⁰ Pero, ¿qué podemos decir sobre el valor de culto y el valor de exhibición en la historia de la música? Me parece que este planteamiento todavía nos permite comprender cómo es que surge una cultura de la obra de arte en la actualidad, y, en particular, cómo es que ciertas canciones se han convertido en ese objeto que cultivamos con el nombre de “blues”.¹¹

⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Editorial Ítaca, 2003), 48.

⁷ Benjamin, *La obra de arte*, 48.

⁸ Hagstrom, *Segregatyng Sound*, 42.

⁹ Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*, en *Obras*, lib. II, vol. I (Madrid: Abada, 2007).

¹⁰ Benjamin, *Pequeña historia*, 52.

¹¹ Karl Hagstrom Miller sostiene que la discriminación racial como discriminación musical, o bien, la relación entre la música de cierto “color” y las personas del mismo “color”, sólo emergió en la cultura norteamericana hasta que la noción de autenticidad, desarrollada por los estudios folclóricos a finales del siglo XIX, se enfrentó a la noción de autenticidad de la música afroamericana promovida por los ministriles desde los inicios del mismo siglo (Miller, *Segregatyng Sound*, 5). Según Miller, la cultura del blues puede comprenderse en la lucha de dos paradigmas: la “autenticidad folclórica” y la “autenticidad ministril”. En el primer caso, el valor del blues quedaría fuera

En todo caso, no es fácil pensar en semejante disputa sin perderse en alguno de los extremos, ya sea en la búsqueda de una tradición inmaculada, “algo plenamente vivo y extraordinariamente cambiante”,¹² o bien, en la promoción de una repetición vacía del arte por el arte que terminaría en la “estetización de la política”. De ahí el reto de comprender que la cultura del blues haya surgido en torno a objetos o sonidos con mucho valor de exhibición que, sin embargo, no han perdido su valor de culto por completo. Cuando escuchamos un gemido, una disonancia, un requinto o un adorno que parece salirse por completo de la normalidad, sin arruinar el todo o la armonía (lo que no es poco común en el blues), es como si los músicos quisieran comunicarnos algo más que los efectos esperados de un género musical. La informalidad del género, la improvisación de los músicos y la indefinición de patrones musicales parecen apuntar a un caos original que el escucha puede intuir o comprender independientemente de la repetición, la identidad o la normalización recientemente adquiridas por la música en la época de su reproductibilidad técnica.

La cultura y la reproducción social en Bolívar Echeverría

La cultura puede entenderse en los términos de Bolívar Echeverría como un “momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, que hace de su singularidad concreta; el momento dialéctico del cultivo de su identidad”.¹³

de la vida moderna, la tecnología y el mercado, manteniendo un ideal inamovible de identidad racial. En el segundo, dicho valor sería el producto del contacto racial y la interacción mercantil moderna, mientras que la identidad racial sería concebida como algo cambiante. Bajo la premisa de que el mundo musical de los norteamericanos de aquella época no se definió tanto por quiénes eran en términos raciales, clasistas o sociales, como por la música que tuvieron la oportunidad de escuchar (Miller, *Segregating Sound*, 7), Miller concluye que el paradigma folclórico permitió extremar las diferencias raciales entre “blancos” y “negros”, además de que la cultura del blues le debe mucho al paradigma de los ministriles. Sin embargo, hay que notar lo siguiente: (i) la “autenticidad ministril” promovía, según el mismo Miller, una parodia engañosa de la identidad de los afroamericanos para su apropiación y consecuente devaluación por parte de los blancos; (ii) el valor de la “autenticidad ministril” tiene más elementos en común con el valor de la reproductibilidad técnica que con el de la misma autenticidad, en los términos de Benjamin; (iii) la tesis que trato de sostener respecto al surgimiento de la cultura del blues en la labor compartida de “blancos” y “negros” no debe confundirse con la tesis de Miller, ya que este último no se refiere a una labor compartida o a un diálogo entre grupos sociales sino a la mera apropiación de unos y la consecuente devaluación de los otros.

¹² Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*, 49.

¹³ Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ítaca, 2001), 187.

A partir de esta definición podemos abrir el panorama de nuestra investigación, ya que no se trata solamente del estudio de un género musical. En efecto, más allá del aquí y ahora en el ritual musical, del disfrute o la experiencia estética a la que accedamos en su propia reproducción, el blues es un elemento fundamental en la conformación de la identidad de una sociedad específica: el arte de comunión entre “blancos” y “negros”, entre amos y esclavos: un arte que permitió cultivar la identidad norteamericana más allá de las diferencias raciales y clasistas. Esta afirmación quedará más clara en lo que sigue, una vez que analicemos la definición propuesta.

En *Definición de la cultura*, Bolívar Echeverría habla de una dimensión de la vida humana que no se deja subsumir por el mecanismo de la modernidad capitalista.¹⁴ A pesar de tratarse de algo superfluo y ceremonial, en cierto sentido inservible o sobre-funcional, y hasta cierto punto mágico e irracional, esta dimensión llamada “cultural” preconditionaría la reproducción social del ser humano y formaría parte de los procesos de producción y consumo que la constituyen.¹⁵

¹⁴ En el contexto del marxismo crítico es pertinente considerar que la obra de Bolívar Echeverría, tal como sostiene Jorge Juanes, se sustenta en una premisa primordial, a saber, que “la clave de la modernidad reside, en última instancia, en el enfrentamiento entre el proyecto en curso correspondiente al modo de producción capitalista y el proyecto contaestatario, radicalmente alternativo, representado por la puesta a punto de las condiciones que pudieran desembocar en la revolución comunista” (Jorge Juanes, “La modernidad profunda de Bolívar Echeverría”, en Raquel Serur, comp., *Bolívar Echeverría. Modernidad y Resistencia* (México: Ediciones Era/Universidad Autónoma Metropolitana, 2015), 42. Sin embargo, antes de suponer que este pensador va a tomar partido por la revolución para luego dedicarse a denostar el capitalismo, hay que considerar que él es especialmente escéptico en lo que respecta a la praxis revolucionaria, tal como Stefan Gandler hace notar. En ese tenor, es posible reconocer dos aportaciones principales de su *propia* filosofía al marxismo no dogmático: el “análisis del concepto de *valor de uso*—la forma de natural del proceso social de producción y consumo— como proceso de intercambio material y semiótico”; y la “investigación, basada en lo anterior, de los cuatro *ethe* de la modernidad capitalista (Stefan Gandler, *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma de Querétaro, 2007), 269). En particular, el modelo del *ethos barroco* resalta en dicha investigación como la propuesta más atractiva de resistencia —que no de revolución— ante el hecho capitalista. Si bien desde ciertos marxismos que podemos llamar “voluntaristas”, la revolución se presentaría como la única manera de combatir el capitalismo; una revolución planeada, organizada y voluntaria que acabaría de una vez por todas con la contradicción inherente al mismo, y con la lucha de clases que trae consigo. Sin embargo, desde otros marxismos, ni el desarrollo del capitalismo ni su final dependen de voluntades específicas. Y más allá del marxismo, tal como el marxista que dice no serlo, el pensamiento de Bolívar Echeverría resulta prolífico para el desarrollo de diversos campos de estudio: desde la semiótica moderna y la filosofía de la cultura hasta la filosofía del arte y la metafísica materialista (véase Carlos Oliva, *Semiótica y capitalismo. Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Editorial Itaca, 2013).

¹⁵ Véase Echeverría, *Definición de la cultura*.

La “reproducción social del ser humano” es un proceso de intercambio que asegura la existencia o pervivencia de la especie. La relación de intercambio entre productores y consumidores implica “transnaturalización” o trascendencia de lo otro y transformación o modificación de lo propio. Ya que la materia prima o natural adquiere un “sentido” específico y determinado por el productor a manera de satisfacer a un consumidor que requiere pasar del hambre a la saciedad, del dolor al placer, de la escasez a la abundancia, entre otros, pero no de cualquier manera. En todo caso, el proceso de intercambio sólo puede tener lugar sólo gracias a cierta combinación de sabores, compuesto de sensaciones o conjunto de cualidades que adquiere un sentido específico tanto para el productor —quien lo “emite”— como para el consumidor —quien lo recibe. La transformación del consumidor supone, pues, la consumación de cierta “intensión” del productor. De ahí que podamos hablar de comunicación o transmisión de sentido en el proceso de reproducción social.¹⁶

Así es que el ser humano se sumerge en la naturaleza, en el reino de lo otro, y le da cierta utilidad u objetividad, al tiempo que la humanidad se va transformando precisamente por estos objetos artificialmente producidos o significados. Las distintas sociedades humanas se han conformado, pues, en cuanto este proceso de intercambio ha vinculado a productores y consumidores en una misma historia de transformaciones recíprocas. Dice Echeverría que la permanencia de “compromisos largamente duraderos” —entre un cierto sujeto consumidor presente y un sujeto productor correspondiente al pasado¹⁷— que tiene lugar en la reproducción social se ve reflejada en una “constelación singular de posibilidades” que termina por encerrar o delimitar el desarrollo de cada sociedad. Al surgir normas o códigos de producción y consumo específicos, en efecto, el proceso de intercambio característico del ser humano adquiere cierta autonomía o independencia que no sólo promueve el olvido de aquella naturaleza con la cual también se interactúa, sino que puede llevar al consumo o negación de la otredad en general. En especial, la modernidad capitalista se presenta como el proceso civilizatorio de occidente cuyo “éxito histórico” ha dependido precisamente del dominio —racionalista, progresista, nacionalista, individualista— de aquello que existe al menos en la dimensión cultural de la vida humana y que reaparece, constantemente, como amenaza y crítica de la sociedad, esto es, por el intercambio dialógico entre ciertos productores y ciertos consumidores.

¹⁶ Al respecto, Bolívar Echeverría sostiene una “identidad esencial entre semiosis y reproducción mediante objetos prácticos” (Echeverría, *Definición de la cultura*, 112).

¹⁷ Echeverría, *Definición de la cultura*, 132.

En este sentido, el “momento autocrítico” que refiere Echeverría en su definición de cultura consiste, pues, en la producción y el consumo de objetos muy peculiares (como pueden ser las obras de arte) que rompen con la cotidianidad y ponen en duda las normas o códigos de la sociedad, de manera que esta última puede ser concebida justamente como algo artificial, como una posibilidad entre otras. Así es como el diálogo, la convivencia y la comprensión de otras sociedades, de “identidades alternativas”, así como de la otredad en general, puede formar parte activa en el proceso de reproducción social.

Al haber dicho lo anterior vamos a enfocarnos en el surgimiento de la cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica, es decir, en el momento en el que el blues comenzó a tener valor de exhibición sin perder su valor de culto por completo: cuando los amos y los esclavos, los negros y los blancos, encontraron un objeto común de disfrute y mutua comprensión. Para ello recurrimos a un caso concreto a modo de ejemplo.

El caso de Junior Kimbrough y Robert Palmer

En la presentación del álbum de Junior Kimbrough intitulado “Toda la noche”¹⁸ puede leerse lo siguiente: “Adentrarse en la música llega a ser tan intenso que deberías pensarlo dos veces antes de hacerlo”.¹⁹ El presentador, Robert Palmer, es uno de los “blancos” que se adentraron en el mundo de los “negros” y se encargaron de preparar esta música para su reproducción a gran escala. Lo peculiar del presentador es que nos hace reflexionar antes de invitarnos al consumo del producto, y después de leer sus reflexiones nos queda claro que estamos muy lejos del origen, de lo que hubiésemos experimentado si, en lugar de estar oyendo un reproductor de sonido, hubiésemos estado en el cuarto de Junior Kimbrough, participando en la leyenda: “De haber entrado en aquél cuarto, una vez ahí, en medio de la banda y la gente bailando, también estaría bailando antes de darse cuenta, en una especie de trance en donde todos bailarían y sudarían hasta el cansancio, mientras la canción continuaría hasta dejarles los ojos en blanco; de repente estarías bailando con alguien más, y luego los dos andarían por ahí revolcándose en la suciedad, una y otra vez. ¡Qué tal eso!”²⁰

Robert Palmer habla de una experiencia que vivió en carne propia. Es de suponer que él participó en una experiencia ritual y comunitaria cuyo

¹⁸ *All Night Long*, Fat Possum, 1993.

¹⁹ Robert Palmer, “Out There in the Dirt”, en *Blues and Chaos* (Nueva York: Scribner, 2009), 60 (todas las traducciones son mías).

²⁰ Robert Palmer, “Out There in the Dirt”, 61.

valor es prácticamente imposible de reproducir o expresar en un discurso. Pero quien habla de semejante experiencia sería un participante muy especial, y no sólo por su color de piel. A diferencia de la mayoría de los demás, él fue una pieza fundamental en lo que respecta a la concreción del valor de exhibición del blues. No sólo por ser presentador, productor y difusor de músicos antes poco conocidos como Junior Kimbrough, sino también en su papel de musicólogo, crítico e historiador de la música, la labor de Robert Palmer fue determinante para que el blues se llegara a definir como un género musical paradigmático de la cultura norteamericana.

La experiencia que acabamos de citar se puede ver como un ejemplo de lo que todavía se espera del blues en la actualidad. Deseamos participar en un ritual, aunque lo único que tengamos enfrente sea una reproducción más, hecha posible por personajes como Kimbrough y Palmer. Podríamos decir que alguien como Palmer, simplemente por su color de piel, por su educación y su modo de vida, no tendría nada que hacer en aquél cuarto que ha quedado registrado gracias a él. Mientras que los escuchas de otro país y de otro tiempo, es decir, la mayor parte de los destinatarios del álbum en cuestión, quedarían completamente excluidos. El mismo Palmer era consciente de que el blues se hubiese quedado en el cuarto de Junior Kimbrough —por poner un ejemplo— de no ser por las industrias productoras y las tecnologías de grabación que fueron humanizadas por los “negros”. Hace notar que fue Philips, un visionario de la industria cultural, “quien expresó con mayor claridad, mediante sus políticas de grabación y sus discursos públicos, la visión del rock ‘n’ roll como un sueño de igualdad y libertad”.²¹ Aunque sería Muddy Waters quien haría popular la afirmación a través de una canción: “The Blues had a baby and they call it rock’n’roll”.²²

La labor compartida de Junior Kimbrough y Robert Palmer es un ejemplo de cómo surgió la cultura del blues. El primero se dejaba llevar por un ritual musical que el segundo pudo hacer público o reproducible, sin dejar de sentirse parte de él. Gracias a este tipo de reproducciones, junto con la presentación e interpretación correspondientes, el blues se fue convirtiendo en un arte popular. La cultura del blues surgió, pues, en cuanto “blancos” como Robert Palmer se aventuraron en el mundo musical de “negros” como Junior Kimbrough y quedaron asombrados por el valor de culto de su música, al mismo tiempo que motivados por el valor de exhibición que prometía. En este sentido, la cultura no puede definirse como resguardo, conservación o defensa, sino que “implica salir

²¹ Robert Palmer, “The Originators: “Where the Hell Did this Man Come From?””, en *Blues and Chaos* (Nueva York: Scribner, 2009), 107.

²² *Hard Again*, Blue Sky, 1977.

a la intemperie”, “aventurarse al peligro de la pérdida de identidad”, como dice Bolívar Echeverría. En efecto, Junior Kimbrough tuvo que salir de la rutina cuando la actividad que venía practicando por décadas fue grabada y se hizo reproducible por primera vez, mientras que Robert Palmer tuvo que liberarse de prejuicios para adentrarse en lo que él mismo llamaba “suciedad”. Y en esta suciedad —o sociedad— es que se encontró con algo plenamente vivo y extraordinariamente cambiante, algo que no se veía ni se oía todos los días, algo que ninguna reproducción lograría cristalizar de una vez y para siempre. Según cuenta, en ese cuarto se pudo escuchar una especie de soul con bases de hillbilly-metal-funk, quizá un poco de reggae mezclado con rock’n’roll, aunque alcanzar una definición precisa sería prácticamente imposible. “Blues y problemas es el cliché”, “la realidad”, dice Palmer, “es blues y caos”.²³

Ahora bien, aunque el blues sea esencialmente caótico, los críticos e historiadores del arte —incluido el mismo Palmer— han considerado que puede estudiarse con rigor y seriedad, al punto de hablar de escuelas de música afroamericana, perspectivas blues y epistemología o filosofía blues. Y en la actualidad tenemos una definición de blues más o menos estandarizada.

Definición de blues

Hay dos factores que fácilmente se escapan al tratar de definir un género musical. El primero es el valor y el sentido que adquiere la música en el marco de la sociedad circundante. El segundo consiste en el papel de las tecnologías de producción y reproducción de sonido. Ambos resultan cruciales para comprender el surgimiento de la cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica. Elijah Wald distingue una definición histórico-cultural de una definición puramente musical de blues. Con respecto a la primera, resalta el carácter profundamente emocional y extremadamente catártico del género, así como la oscuridad de su origen. El enfoque histórico-cultural nos permite comprender aspectos fundamentales del blues, aunque puede llevarnos a definiciones circulares, como que el blues “es música afroamericana hecha por afroamericanos”.²⁴ Con respecto a la definición formal o puramente musical, resalta el carácter sumamente estructurado y repetitivo del ritmo y la armonía, a la vez que la

²³ Robert Palmer, “The Blues: ‘A Post-Heisenberg-Uncertainty-Principle Mojo Hand’”, en *Blues and Chaos* (Nueva York: Scribner, 2009), 19.

²⁴ Olly Wilson, “Black Music as an Art Form”, *Black Music Research Journal*, vol. 3 (1983): 1.

importancia de la variación y la improvisación.²⁵ El blues cuenta con normas o códigos de composición bastante simples, ampliamente respetados por los músicos, cuya interpretación es, sin embargo, sumamente compleja y diversa. Tal parece que los rasgos propiamente musicales pueden volverse tan caóticos como el origen propiamente histórico del género. En efecto, el enfoque formal tiende a ser vago o impreciso.²⁶ De hecho, tanto los críticos como los aficionados han podido identificar una gama de sonidos, estilos, intensiones, discursos y propuestas musicales muy diferentes en un periodo de tiempo relativamente corto, es decir, desde que el blues empezó a ser popular. Pero si consideramos el papel de la tecnología en el surgimiento de la cultura del blues, en efecto, podemos evitar tanto la circularidad del enfoque histórico-cultural como la vaguedad del enfoque formal. Pero antes reconstruyamos la definición del blues desde el sentido común.

En *Wikipedia* puede leerse lo siguiente: “Blues es el nombre dado tanto a la forma musical como al género musical originado en las comunidades afroamericanas del Sur más profundo de Norteamérica”. Según el *Diccionario enciclopédico de la Música* de Oxford, se trata de una “tradicción de canción folklórica negra estadounidense... en su origen, se refiere a un estado de melancolía o depresión: la emoción característica de los negros estadounidenses durante la segunda mitad del siglo XIX; posteriormente fue aplicado al tipo de canto que la expresaba”.²⁷ También se trata de una “emoción problemática”, según el *Diccionario de la Música* de Harvard, y “mucho antes de ser reconocido como un género musical, se manifestó como una emoción relacionada con los problemas de los negros americanos. *Blue notes*, llantos con *falsetto*, ronquidos, gruñidos, quejidos y gritos, son expresiones vocales de esos problemas, imitadas por los instrumentos”.²⁸ Según la *Historia de la música occidental* de Burkholder, el blues es “uno de los géneros musicales más influyentes[...] El origen del blues es oscuro, pero, al parecer, se ha dado en la combinación de canciones provenientes del trabajo rural y otras tradiciones orales afroamericanas”.²⁹

Clyde Woods³⁰ sostiene que el blues es mucho más que un género musical: es la filosofía o la perspectiva de la realidad que emergió entre las generaciones de afroamericanos que presenciaron la Abolición de la

²⁵ Véase Elijah Wlad, *The Blues*.

²⁶ Wilson, “Black Music as an Art Form”, 3.

²⁷ A. Latham, coord., *Diccionario enciclopédico de la música* (México: Fondo de Cultura Económica, 2009).

²⁸ D.M. Randel, *The Harvard Dictionary of Music* (Harvard: Harvard University Press, 2003).

²⁹ J. Peter Burkholder, Donald Grout y Claude V. Palisca, *A History of Western Music* (Nueva York: W.W. Norton and Company, 2010).

³⁰ Clyde Woods, *Development Arrested: The Blues and Plantation Power in the Mississippi Delta* (Londres: Verso, 1998), *passim*.

esclavitud, la Reconstrucción y la “Segunda esclavitud” durante más de cien años de dominación, segregación y paternalismo por parte del sistema de plantaciones impuesto en el Delta del Mississippi. Anteriormente llamado “reals”, el blues sería la expresión de la realidad y la vida padecida en el marco del encierro masivo y el caos interno ahí producido. El sistema de plantaciones abriría el espacio, a la vez de conflicto social y de formación cultural, para que los afroamericanos comprendieran una temporalidad atrapada en la espacialidad del trabajo cíclico e interminable. El blues representaría el pasado, el presente y el futuro de una vez, en una misma progresión llena de errores prometedores y esperanzas frustradas, conformando la visión de una sociedad no oprimida en la opresión, libre en la esclavitud, desarrollada en el arresto.³¹

A pesar de contar con orígenes tan humildes, el impacto del blues fue de dimensiones planetarias. Del blues abrevaron estrellas populares de la talla de los Rolling Stones, Elvis Presley, Bob Dylan y Eric Clapton, quienes trataban de imitar tanto la música, el ritmo y la armonía como la actitud, los bailes y el estilo de los blueseros originales. De ahí surgieron técnicas de ejecución, distorsión y amplificación muy novedosas que abrieron el panorama tímbrico de la música occidental. A partir del blues, algunos de los instrumentos más populares como la armónica, la guitarra, el bajo y el piano quedaron marcados para siempre. Desde el hard-rock hasta las baladas pop, pasando por el disco, el jazz y el soundtrack musical, el espectro de la música popular ha quedado marcado por el misterio y la grandeza de personajes como Robert Johnson, Muddy Waters, Willie Dixon y Otis Spann.

Robert Palmer tenía en mente todos estos rasgos del blues,³² sin embargo, él nos invita a considerar algo más, algo que no suele considerarse en las definiciones tradicionales del blues, a saber: que “los negros norteamericanos fueron de los primeros en “humanizar la tecnología” con propósitos musicales... bluseros originarios del campo que llegaron a la ciudad entre los años treinta y los cuarenta y usaron la electricidad para amplificar sus técnicas expresivas e increíblemente emotivas”.³³ Al humanizar la tecnología, convirtiendo el estudio de grabación en “un instrumento musical”,³⁴ estos blueseros de segunda generación, entre los

³¹ A partir de la visión de Clyde Woods podemos interpretar la circularidad de la progresión musical del blues standard (I-VI-I-V-IV-I-V-I) como la cárcel en donde la verdad del pasado, el presente y el futuro aparece de una vez, en un mismo movimiento repetitivo (I=pasado; IV=presente; V=futuro) que parece interminable e indestructible, sin dejar de ser prometedor, siendo el espacio de improvisaciones, errores o creaciones.

³² Robert Palmer, “Prólogo”, *Deep Blues. A Musical and Cultural History* (Nueva York: Penguin Books, 1982).

³³ Palmer, *Deep Blues*, 11.

³⁴ Palmer, *Deep Blues*, 106.

cuales se encontraría Junior Kimbrough, le dieron valor de culto a aquello que estaba destinado a producir mero valor de exhibición.

La cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica

Hemos tratado de sostener que tanto un Robert Palmer como un Junior Kimbrough fueron figuras fundamentales en la “cristalización” del blues, en su propia “museificación” y reconocimiento como género musical en la época de la reproductibilidad técnica. Quizá no se trataba, en principio, más que de un ritual momentáneo, pasajero e incomprensible; pero del caos surgió el compás. El conjunto de sonidos improvisados y organizados de manera única e irrepetible quedó grabado para repetirse *ad infinitum*. Así es como los hitos del blues fueron apareciendo en la escena musical y la historia de un nuevo género musical fue adquiriendo sentido. Ahora bien, a partir de la definición de la cultura de Bolívar Echeverría podemos ver en este proceso de reproducción la manifestación de un momento de autocrítica de la sociedad norteamericana. En efecto, la cultura “implica aventurarse al peligro de la “pérdida de identidad” en un encuentro con los otros realizado en términos de interioridad o reciprocidad”.³⁵ Ahí tenemos, pues, a un blanco perdido en la fiesta de los negros, y al músico de carne y hueso que se fusiona con el estudio de grabación. Mientras que uno se “revuelca en la suciedad” el otro adquiere el reconocimiento de la sociedad.

Podemos decir que la cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica consiste en la transmisión de una especie de caos que abrió el diálogo entre los “blancos” y los “negros”, entre la “baja cultura” y la “alta cultura”, entre la tecnología y la humanidad. El cultivo del blues consiste en el intento de apropiación de algo que ahora resulta bello, placentero o entretenido, pero que del todo no se ha dejado subsumir bajo una forma particular; algo que, al reproducirse, por más bello que sea, no deja de remitir a un caos siniestro y original, a pesar del orden o la forma que pueda tomar de manera fugaz, a pesar de las demás formas o géneros que pueda originar. Quizá esto se deba a que el diálogo que se ha abierto entre una clase social y la otra, entre un grupo racial y el otro, entre la tecnología y la humanidad, aún no se ha podido cerrar: “Las idas y venidas”, dice Bolívar Echeverría, “las reverberaciones, el diálogo muchas veces sordo e incomprensido entre lo que proviene de la creatividad de la ‘baja cultura’ y lo que acontece por la inventiva de la ‘alta cultura’ muestran una complicidad o colaboración

³⁵ Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ítaca, 2001), 188, n. al p.1.

entre ellas que se da al margen, por encima o por debajo, de esa adjudicación de funciones jerárquicas proyectadas sobre ellas por la realidad de la lucha de clases”.³⁶

Conclusión

“En la cultura occidental”, dice Carlos Oliva, “se ha dado por supuesto que todo es siniestro y caótico. Por esta razón es que la forma material del mundo siempre es bella pues emana de lo negro, de lo informe, y tal emanación, milagrosa en muchos sentidos, sólo puede ser bella”.³⁷ En consonancia con esta idea podemos decir que del caos que Robert Palmer trató de definir en medio de una comunidad específica ha emanado una forma fugaz que hoy seguimos cultivando como blues, ya que ha sido registrada por aparatos de grabación y se ha hecho popular en el mundo. Ya no importa si el blues es representado por “negros”, “blancos” o “amarillos”. Y aunque resulte imposible alcanzar el origen de una tradición, el blues continúa resonando tanto en reproducciones como en improvisaciones que aún llegan a ser producidas y consumidas como blues. Las canciones pueden cambiar de letra, las estrellas van y vienen, pero el blues se mantiene como modelo de la identidad norteamericana. En principio, sólo tendría sentido ritual para aquellos que —siendo parte de una comunidad específica— estaban destinados a seguir la tradición, a presentar y representar actos únicos y caóticos, sin problematizarlos ni reproducirlos; si es que dichos actos pueden constituir un objeto para la comunidad se trataría de un objeto imposible de consumir o cuyo consumo sería inmediato, imposible de intercambiar, reproducir o expresar. El producto comercial, aquél que se cultiva en todo el mundo, es un fragmento del caos original que ha llegado a reproducirse gracias a la visionaria aplicación de técnicas de grabación y producción liderada por críticos e historiadores del arte como Robert Palmer. Sin embargo, mientras escuchamos el álbum “Toda la noche” es como si hubiese quedado algo de la maestría que se esfumó junto con la vida de Junior Kimbrough. Él cantaba sentado, como se puede observar en el video de la canción. Ahí se deja ver una mirada cansada que va de sus manos a la banda y de la banda hacia sus manos, sin detenerse en la cámara que lo graba. Otras leyendas del blues fueron mucho más carismáticas, y pudieron llegar a muchos más músicos y espectadores; pero, en todo caso, al reproducirse, el blues nos deja con la impresión de que tiene algo que va más allá de la

³⁶ Echeverría, *Definición de la cultura*, 197.

³⁷ Carlos Oliva, *El fin del arte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ítaca, 2010), 41.

mera reproducción, algo digno de ser cultivado,³⁸ algo que Robert Palmer intuía y trataba de expresar: “El blues tiene alma” (“*you know the blues got a soul*”), decía Muddy Waters en otra canción.³⁹

Finalmente diremos que la cultura de una obra de arte musical en la época de su reproductibilidad técnica surge cuando el proceso artístico ha finalizado y ha quedado almacenado en una memoria artificial, de manera que puede influir o manifestarse en una tradición ajena o contrapuesta. La obra es un proceso vivo u orgánico que llega a ser objeto de culto si el resultado final es representativo de cierta tradición, así como comprensible para otra; pero este resultado es un ejemplo más o menos significativo, un fragmento del caos original. Una canción de blues puede ser de duración variable, y como la improvisación es esencial, una misma canción está destinada a no ser del todo igual, aunque se repita; tanto las partes como el todo pueden durar más o menos, las notas pueden ser alteradas o cambiadas de lugar, dependiendo de la situación. Pero al ser grabada, cualquier canción se convierte en una especie de gran compás que se repite tal cual es y tantas veces como se quiera. Lo que era un caos en cierto momento queda ordenado en el otro. Lo que era improvisación se convierte en modelo. Lo que se hubiera esfumado queda grabado y almacenado como un producto acabado y realizado, listo para repetirse en todos lados. Análogamente, podemos decir que lo que resultaba un caos lleno de problemas para Robert Palmer se ha convertido en un objeto definido e identificable como la cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica. Pero hay que decir que cualquier definición seguirá siendo parcial e inacabada, si es que el blues sigue teniendo “alma”.

³⁸ “Yet the most astonishing aspect of the blues is that, though replete with a sense of defeat and down-heartedness, they are not intrinsically pessimistic; heir burden of woe and melancholy is dialectically redeemed through sheer force of sensuality, into an almost exultant affirmation of life, of love, of sex, of movement, of hope”, Sterling Brown, *Southern Road* (Nueva York: Harcourt Brace and Company, 1932); véase Clyde Woods, *Development Arrested: The Blues and Plantation Power in the Mississippi Delta* (Londres: Verso, 1998), 19.

³⁹ *Hard Again*, Blue Sky, 1977.

LA TENSION ENTRE LO MATERIAL Y LO ESTÉTICO: CONSUMO Y REINTERPRETACIÓN DE LA PORCELANA ASIÁTICA EN LA NUEVA ESPAÑA

FÁTIMA CASTRO RODRÍGUEZ

Universidad de Osaka

Introducción

No sólo los productos que consumimos, sino la forma de consumirlos nos permiten identificar las marcas sociales conformadas por los distintos signos con los que se construye el discurso mediante el cual nos representamos. ¿Qué es en realidad lo que se consume? ¿El objeto mismo o el valor que le otorga el deseo del consumidor? La transacción monetaria que posibilita el acceso a un producto será entonces sólo el principio de este proceso.

Las diversas formas de consumir e interactuar con los objetos hablan del contexto social en el que se insertan, describen practicas sociales, culturales e interacciones económicas que —entre otras— nos permiten vislumbrar a través de su estudio el complejo tejido que los forma mas allá de su materialidad. Resulta entonces conveniente insertar en estos procesos el consumo de la porcelana asiática en el México virreinal para comprenderlo cabalmente.

Dentro de este ciclo de consumo, el presente trabajo se refiere en particular a la reinterpretación de las formas y los motivos de la porcelana asiática (en particular la china y la japonesa) en el virreinato de la Nueva España durante los siglos xvii y xviii. Por ello este acercamiento busca resaltar la trayectoria de las piezas mismas sobre el énfasis que se da al contexto; regresando así la mirada desde lo concreto de los materiales al régimen de valor donde se encuentran inmersos.

Al recorrer la trayectoria de estos objetos descubrimos que las diversas formas de consumo no se encuentran supeditadas únicamente a su vida útil. Encontramos que las piezas de porcelana, en tanto artefactos, poseen tres dimensiones que cabe destacar: en primer lugar, su dimensión material (que conlleva una innovación tecnológica en sí misma), en segundo lugar,

su función utilitaria (en parte posibilitada por las propiedades estructurales de dicho material) y por último, su valor simbólico como objeto suntuario. Mientras que las primeras dos dimensiones pertenecen propiamente a la ontología de un artefacto,¹ la tercera se deriva de ellas y de los complejos mecanismos sociales, históricos y económicos, mediante los cuales un objeto es apreciado. Dicho valor simbólico no se deriva exclusivamente de la relación entre disponibilidad y demanda, sino también del papel que ocupan estos objetos en el imaginario de los consumidores y los productores locales, quienes buscaron en tanto el material como los artefactos elaborados con él.

El objetivo de resaltar estas dimensiones no es llevar a cabo una teoría sobre los artefactos ni una teoría del valor, sino tenerlas presentes en la historia de las diversas transformaciones de los objetos de porcelana en su peregrinaje transpacífico (para usar una expresión de Finlay). Para comprender dichos cambios no basta con tener en cuenta el contexto económico, cultural o sociohistórico donde se llevan a cabo la producción y el comercio de estas piezas, sino que siguiendo a Appadurai² “desde un punto de vista teórico los actores humanos imbuyen a las cosas de significado, desde un punto de vista metodológico son las cosas-en-movimiento las que iluminan su contexto social y humano.” La estrategia será por tanto realizar este seguimiento, tanto en términos generales como concentrándonos en algunas piezas particulares que ejemplificarán cómo se han dado dichos procesos en las tres dimensiones anteriormente descritas.

El deseo por el consumo de objetos que se percibían como un lujo fue uno de los principales motores que posibilitaron la continuación de relaciones comerciales con Asia. Es por ello que aquí se discutirá brevemente acerca de los procesos que posibilitaron la llegada de estas piezas particulares de porcelana china y japonesa al virreinato de la Nueva España, para entender después algunos mecanismos por los que se dio su consumo y uso durante los siglos XVII y XVIII.

La porcelana: consumo y apreciación

Desde su creación la porcelana fue para aquellos ajenos a su secreto, un material altamentepreciado. Dentro de China, aun los distintos hornos que se extendían por el territorio desconocían en inicio el método por el que

¹ Véase por ejemplo Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo, 2007).

² Arjun Appadurai, “Introduction”, en *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Arjun Appadurai, comp. (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 5.

Jingdezhen creaba la porcelana. Este material —alguna vez el epítome de la conjunción entre tecnología y estética— es un claro ejemplo de las fluctuaciones que conllevan los avances tecnológicos y su impacto en el valor que otorgamos a los materiales que conforman a una pieza.

Ya el arzobispo de Braga a mediados del siglo xvi resalta las maravillas de la porcelana —cuyo uso estaba extendido en Portugal— y la compara con la plata. Le sorprende cómo la humildad de un material como el barro se transforma de tal forma que resulta extremadamente limpio y elegante.³ El mismo Felipe II fue uno de los grandes coleccionistas de porcelana durante esta época; se dice que era tal su gusto por el material que comisionó a Talavera de la reina una cierta cantidad de piezas y mosaicos para el Escorial.⁴ El auge de la porcelana en occidente se consolida entonces gradualmente, creando una red comercial que colocó a China en el imaginario global.⁵

Entre los primeros testimonios que nos permiten observar cómo se percibía dicho material encontramos los registros de los primeros jesuitas que visitaron China. Matteo Ricci, superior general de la misión jesuita en China, realiza una descripción muy puntual que nos permite entender la percepción de la porcelana y la fascinación que despertó dicho material en occidente, fascinación que reside en su composición paradigmática: ligera, traslúcida y delicada como el cascarón de un huevo pero que —al contrario de lo que sugería su apariencia— era de gran resistencia y utilidad. Asimismo era impermeable, mostraba gran resistencia al ser expuesto a altas temperaturas y al mismo tiempo conservaba eficientemente el calor de los líquidos que se le vertían.⁶ Aquí es donde se puede ver claramente que, como sucede con los artefactos, el carácter de las piezas de porcelana no está determinado exclusivamente por las intenciones del productor o

³ Citado en Clare Le Corbeiller y Alice Cooney Frelinghuysen, “Chinese Export Porcelain”, en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (Metropolitan Museum of Art, 2010), 8.

⁴ Robert Finlay, *The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History* (Oakland: University of California Press, 2010), 5. Algo muy interesante que Etsuko Miyata menciona en su estudio de porcelana china en España es la escasez de fragmentos encontrados en las excavaciones arqueológicas, lo que tal vez podría hablar de una disponibilidad reducida muy distinta a la asociada con Portugal, Holanda y la Nueva España; véase Etsuko Miyata Rodríguez, “The Early Manila Galleon Trade: Merchants’ Networks and Markets in Sixteenth and Seventeenth Century Mexico”, en Ronald Otsuka y Donna Pierce, *Asia and Spanish America: Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850* (Denver: Denver Art Museum, 2009).

⁵ Aún mucho antes de su incursión en el mercado occidental, este material era ya ampliamente consumido en el este y sureste asiático, así como en medio oriente. No será sino hasta el siglo xvi cuando los portugueses popularicen su consumo en Europa.

⁶ Pasquale M. d’Elia, ed., *Fonti ricciane: documenti originali concernenti Matteo Ricci e la storia delle prime relazioni tra l’Europa e la Cina (1579-1615)* (Roma: Libreria dello Stato, 1949), cap. 3, n. 23.

siquiera del consumidor, sino por las posibilidades mismas que provee su estructura material.⁷

En este primer encuentro de occidente con la porcelana esta fascinación tecnológica que se tenía por el material se liga, por tanto, a su valor estético; y aquellos que entran en contacto con las piezas no pueden sino admirar con gran curiosidad científica estas creaciones.

Durante décadas el mercado de porcelana se verá monopolizado por China, específicamente por los hornos de Jingdezhen, cuya capacidad de manufactura y refinamiento técnico era tal que la producción de piezas en los hornos de esta región se daba de una forma muy similar a lo que ahora entendemos como producción en serie.⁸

El negocio de la porcelana fue extremadamente lucrativo, no sólo para quienes estaban involucrados en su manufactura sino para quienes monopolizaban su distribución. A pesar del enorme tamaño de Jingdezhen y su potencial productivo, la demanda del mercado internacional catalizó la creación y el desarrollo de nuevos centros de producción que buscaban satisfacer la constante demanda.

Ya desde el inicio de las relaciones comerciales entre la Nueva España y Asia existió un flujo constante de cerámica tanto de China como del sureste de Asia (este último en menor medida). Dicho material tenía variaciones considerables de calidad tanto en su manufactura como en sus diseños. El amplio rango de piezas que se consumía nos habla entonces de la importancia de la porcelana como material por encima del valor puramente estético que las piezas pudieran tener.

Una idea bastante generalizada sobre la presencia de porcelana asiática en la Nueva España dicta que esta presencia tiene su origen mayormente en los hornos de Jingdezhen en China. Esta generalización es errónea sobre todo para el periodo que corresponde desde mediados del siglo xvii en adelante, ya que es durante el auge en el consumo de la porcelana que las disrupciones internas entre el conflicto de sucesión dinástico entre Ming y Qing llevan al cierre de los hornos de Jingdezhen y a la necesidad por parte de los distintos proveedores de hacerse de piezas de porcelana para el comercio. Es por tanto que se recurrirá a otros centros de producción como lo será el caso de Fujian, Japón y Vietnam.⁹

⁷ Para una reseña de las teorías sobre artefactos que parten de su carácter dual (intencional y material-estructural) véase Vaccari, 2011.

⁸ Esto es notado por D'Entrecolles en sus cartas. Véase "Deux lettres écrites par le Père François Xavier d'Entrecolles, Ching-te Chen, 1712 -1722", en *Lettres édifiantes et curieuses*, Jean-Baptiste Du Halde, ed. (París, 1703-1776).

⁹ Aunque el último no será tratado aquí, es importante mencionarlo ya que poco se ha discutido sobre esta producción en el contexto virreinal.

La escasez de porcelana china de Jingdezhen se observa por tanto en el mercado global. Uno de los mayores distribuidores, Holanda, recurrirá por ello a Japón y Vietnam para suplir la demanda del producto. Es justamente durante esta época que la oportunidad de contacto entre la Nueva España y Portugal con el centro de producción de porcelana japonesa es nulo, por tanto, se podría erróneamente caer en la generalización mencionada con anterioridad. Lo interesante es que a pesar del cese de las relaciones comerciales entre dichos actores se dio una llegada importante de piezas de porcelana de Hizen (Japón) a la Nueva España (fig. 1).

Estas piezas se integraron a la cotidianeidad de diversos estratos de la sociedad virreinal en México. De igual forma, el flujo de porcelana de Fujian aumentará precipitadamente y es durante esta época que podemos observar la presencia de piezas correspondientes a este centro de producción. En un proceso similar llegan a Europa estas nuevas formas y diseños producidos por los nuevos hornos, las cuales sabemos no fueron bien acogidas por ser tan distintas a lo que se acostumbraba. Volker menciona que las primeras piezas que salen desde Japón hacia Europa diferían en forma y estilo de aquellas que se comisionaban regularmente a Jingdezhen. Con esto nos referimos a piezas realizadas bajo criterios específicos de forma y diseño comisionadas por los comerciantes holandeses para un mercado europeo.¹⁰ Los consumidores deshabitados a estos estilos y formas, cuyo uso y decoración corresponden más cercanamente al este de Asia y Japón, encontraban complicado adaptar estos objetos a la cotidianeidad del hogar; lo cual provocó un descenso en el consumo de estas piezas, que no fueron bien recibidas en el mercado holandés (como lo describe Volker al relatar el sobrante de piezas no vendidas producto de estos primeros intercambios.)

Esto por tanto es un indicativo que apunta al consumo que se llevaba a cabo con mayor regularidad en Holanda y por otro lado en Portugal, donde el uso de la porcelana se relacionó directamente con el valor estético de la misma. Ambos casos son particulares, ya que la disponibilidad de la porcelana llevó a una especie de democratización de su consumo donde de acuerdo a Le Corbeiller “para los holandeses, así como para los portugueses, la porcelana de importación estaba destinada principalmente al uso de mesa, y este énfasis eventualmente resultará en el estándar de piezas en el servicio de mesa del siglo XVIII.”¹¹ Esta idea se puede también observar en diversas crónicas de la época por parte de ambos portugueses y holandeses y —en un sentido comercial— en las listas de cargo de ambos. El consumo

¹⁰ Véase Tijs Volker, *Porcelain and the Dutch East India Company as Recorded in the Dag-Registers of Batavia Castle, those of Hirado and Deshima and Other Contemporary Papers, 1602-1682* (Leiden: Mededelingen van het Rijksmuseum voor Volkenkunde, 1954).

¹¹ Le Corbeiller, “Chinese Export Porcelan”, 8.



1. Fragmentos de taza decorada con motivo floral, porcelana Hizen, segunda mitad del siglo xvii. Museo del Templo Mayor. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

estaba por tanto ligado en gran medida a su valor de uso. Esto será mas contrastante con el consumo de porcelana que se realiza en Europa durante el siglo xvii, donde la poca disponibilidad de estos objetos llevó a una inversión de valores donde la apreciación tecnológica del material, así como la extrañeza de sus formas primaban sobre su valor de uso. “La porcelana era un lujo escaso, como los diamantes exóticos en la corte francesa a principios del siglo xvii y con el mismo potencial decorativo espectacular que el oro.”¹² La corte francesa se encontraba obsesionada con la porcelana y su uso en la mesa era una ocasión extraordinaria que denotaba un derroche de lujo,¹³ sin olvidar la comisión de Felipe II antes mencionada.

Por otro lado, en la Nueva España el consumo de la porcelana asiática toma un rumbo muy particular, ya que a pesar de formar parte del ajuar doméstico, la percepción de su atractivo se vio supeditada a su extrañeza y a la disponibilidad de las piezas, creando una forma de consumo muy particular que no se encuentra en línea con ninguna de las previamente mencionadas. Estas piezas presentan ambos patrones de consumo, la diferencia recae entonces en los grupos que las consumen y en el momento

¹² Christine Anne Jones, *Shapely Bodies: the Image of Porcelain in Eighteenth-century France* (Newark: University of Delaware Press, 2013), 37.

¹³ Anne Jones, *Shapely Bodies*, 37.

histórico en que éstas se consumen: ahí reside el diálogo que posibilitará el énfasis de algunos de estos valores sobre los otros.

De este modo la porcelana jugará un papel sumamente importante en la Nueva España. Aunque la primacía del material rige en última instancia el grueso del consumo, este no será el único factor que influye en el deseo del comprador.

El consumo de porcelana asiática en el virreinato de la Nueva España

Como se mencionó con anterioridad, la sucesión dinástica en China y los conflictos derivados de ella tuvieron gran impacto en el comercio de porcelana asiática a nivel global.¹⁴ Mientras que Holanda rápidamente acudió a Japón para suplementar la escasez de piezas,¹⁵ Portugal recurrió a Fujian desde donde se exportó gran cantidad de porcelana para el mercado asiático y europeo respectivamente.

La presencia de porcelana japonesa en la Nueva España hacia la mitad del siglo xvii, así como del aumento de porcelana de Fujian (que ya tenía décadas de ser transportada directamente por los galeones novohispanos)¹⁶ sugiere la importación compensatoria de porcelana por parte de estos dos distintos hornos, quienes producían en su mayoría para consumo local o en su defecto para exportar hacia el sureste asiático. Es importante notar lo anterior, ya que esto será un componente decisivo para la formación del gusto novohispano por la porcelana durante el periodo que cubre desde mediados del siglo xvii hasta el siglo xviii.

El consumo de porcelana que ya se encontraba ampliamente extendido en los diversos sectores de la sociedad virreinal llevó a aquellos compradores con mayor capacidad adquisitiva a diferenciarse del grueso de la población.¹⁷ La “democratización del consumo” de dicho producto no disuade al consumidor con mayor capacidad monetaria de realizar una compra, sino que vuelve su consumo más específico, más puntual en sus necesidades; dejando en un segundo plano su dimensión utilitaria y

¹⁴ Este es un tema muy discutido y se puede encontrar información al respecto en los trabajos de Ōhashi, Impey, Finlay, entre otros.

¹⁵ Sobre este tema es conveniente revisar el trabajo anteriormente citado de Volker.

¹⁶ Fish nota en su investigación que la carga del galeón de Nuestra Señora de la Concepción contiene una mayoría de piezas que pertenecen al sur de China (zona de hornos de Fujian) a Vietnam y en menor medida a Tailandia. Véase *The Manila-Acapulco Galleons: The Treasure Ships of the Pacific: with an Annotated List of the Transpacific Galleons, 1565-1815* (Bloomington: AuthorHouse, 2011), 16.

¹⁷ Sobre esto, Nuria Salazar y Gustavo Curiel mencionan el uso y consumo de la porcelana en diversos grupos sociales.

enfaticando el valor del material y la extrañeza de sus formas. La pieza entonces sufre de un escrutinio mayor en este nuevo consumo refinado.

La distinción entre piezas de fabricación mediocre y otras de manufactura superior por los patrones que favorecían dicho producto queda patente en diversos inventarios.¹⁸ Ya no sólo fue importante el material en sí mismo, sino su personalización, como se verá con gran fuerza en el siglo XVIII con las adiciones a las piezas de metales preciosos o con la personalización de la loza doméstica con el escudo de armas familiar.¹⁹ Por lo anterior, los diseños especiales y los encargos de porcelana de la Nueva España a China aumentaron considerablemente, sobre todo durante el siglo XVIII con el reestablecimiento de la producción en Jingdezhen. La porcelana japonesa —por otro lado— continuó siendo deseable, ya que su disponibilidad disminuyó, aumentando así su atractivo;²⁰ mientras que la porcelana de Fujian —especialmente aquella de Dehua— siguió contando con una gran demanda.

Así, vemos que existía simultáneamente presencia de la porcelana en distintos grupos socioeconómicos. Lo que resulta interesante entonces es analizar las particularidades de las distintas formas de consumo. Al tomar en cuenta la información recopilada en los diversos estudios referentes a los ajuares femeninos durante el XVII y XVIII, notamos un particular patrón de consumo. El uso de la porcelana difiere considerablemente de acuerdo a la capacidad adquisitiva del consumidor, así como de su estatus social. En su estudio de los ajuares femeninos en Pachuca, Lorenzo nota la incidencia de ajuares de porcelana para uso doméstico en aquellas familias de estrato medio,²¹ la preferencia de estos estratos por la adquisición de bienes muebles importados como marcador social puede verse en distintas listas. La riqueza que las familias no podían mostrar a través de la entrega como dote del patrimonio inmueble se mostraba a través de los ajuares de casa donde invariablemente se incluía un considerable número de piezas de porcelana. También resulta interesante notar que el consumo de porcelana repunta en las familias adineradas durante aquellos periodos en que fue más escasa

¹⁸ Véase al respecto los trabajos de Gustavo Curiel, Nuria Salazar, Carmen Lorenzo y Paulina Machuca.

¹⁹ Esto ya contaba con un precedente durante el siglo XVII, pero será una práctica más extendida durante el siglo XVIII.

²⁰ Bonta en su transcripción de las diversas listas de cargos, testamentos y cartas, describe la presencia de algunas piezas de porcelana japonesa (su exportación era comparativamente menor a las piezas chinas), cuyo precio era por ende más elevado. Véase María Bonta de la Pezuela, *Porcelana china de exportación para el mercado novohispano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009).

²¹ Ana María del Carmen Lorenzo Monterrubio, *Arte suntuario en los ajuares domésticos. La dote matrimonial en Pachuca, siglo XVII* (México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2015), 13.

y el consumo está mayormente dirigido a aquellos objetos distanciados del plano utilitario como los grandes tибores o los grandes platos cuyo uso era más decorativo que funcional.²²

Al comparar este estudio con el que realiza Machuca en la zona de Colima, esta hipótesis toma aún más fuerza: los ajuares consisten en su mayoría de piezas para el uso doméstico, como platos y escudillas. Asimismo, resulta interesante observar cómo la disponibilidad de la porcelana se refleja en su presencia en los ajuares: mientras que en Pachuca el consumo de la porcelana continúa después de la primera década del siglo xvii en Colima según nota Machuca, disminuye drásticamente desapareciendo casi por completo de los ajuares femeninos.²³

A partir de las consideraciones anteriores se puede ver cómo mientras que en el contexto comercial la pieza valía especialmente por sus materiales, en el contexto social la pieza encuentra su valor a través de la interacción entre diversos agentes y los significados que se construyen en el uso y las formas de ésta. De ahí que la porcelana por su uso y resignificación sea un ejemplo ideal de cómo los materiales y las formas modificaron la interacción entre el consumidor y la obra.

El valor de la pieza se construye por medio de la interacción social, el derroche debe ser desplegado, la capacidad adquisitiva de la familia necesita ser mostrada. En la mayoría de las ocasiones la vajilla de porcelana no se usaba cotidianamente, sólo era utilizada cuando el protocolo social lo dictaba, activándose así el valor de la pieza. Por tanto, estos objetos requieren de un contexto específico no sólo para recuperar su valor de uso, sino para desarrollar plenamente su valor simbólico.

Una innovación dentro del ajuar doméstico que aparece hacia mediados del siglo xvii será las tazas para chocolate fabricadas en porcelana. Anteriormente se empleaban los famosos cocos o las jícaras de barro para chocolate, a partir de la introducción de esta innovación comenzarán a aparecer con frecuencia menciones a dichas piezas. La taza de chocolate fabricada en porcelana presenta una tipología muy particular que la separa de aquellas que se fabricaban para el consumo de té o café (lo cual no implica que no se pudieran usar tazas destinadas al consumo del té como tazas para chocolate). Las reconocemos por ser altas y de boca más estrecha que aquellas diseñadas para otras bebidas calientes; las primeras que aparecen son azul y blanco y ya para el siglo xviii serán completamente

²² Véase los trabajos respectivos de Curiel, Machuca y Lorenzo aquí citados.

²³ Paulina Machuca, "De porcelanas chinas y otros menesteres: cultura material de origen asiático en Colima, siglos xvi-xvii", *Relaciones*, núm. 131 (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2013), 114.



2. Taza de porcelana Dehua, primera mitad del siglo XVIII. Museo del Templo Mayor. Secretaría de Cultura-*INAH*-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

blancas (provenientes de Dehua), monocromas con aplicaciones de oro o polícromas con aplicaciones de oro (fig. 2).

Las primeras tazas chocolateras llegaron a la Nueva España desde Japón. Sabemos esto porque se han encontrado dentro de las numerosas excavaciones arqueológicas que se han realizado en México. Las porcelanas más tempranas con esta tipología son de los hornos de Hizen.²⁴ Lo que resulta curioso es que dichas piezas presentan motivos y formas acordes con un consumo del gusto local japonés que incidentalmente tuvo eco en la sociedad novohispana.

Esta forma de taza alta con borde ligeramente curvado se puede observar en piezas japonesas de consumo doméstico relacionadas al contexto de ceremonia del té. Esta particular morfología se introduce a Japón desde Corea durante el siglo XV y se afianzará en el gusto de la elite que comenzará a utilizarla en estos espacios. Sabemos que en las primeras décadas de producción en Hizen era común que los hornos fabricaran piezas cerámicas destinadas a la ceremonia del té junto con piezas de porcelana,²⁵ por ello no tardó mucho en que las formas destinadas a ello comenzaran a fabricarse en este material.

En distintas excavaciones hechas en Japón se observan utensilios para la ceremonia del té, los cuales fueron fabricados localmente y contaban

²⁴ En este sentido los trabajos de Nogami, Ōhashi, Tanaka, Arandas y Terreros son importantes.

²⁵ Esto se menciona en los trabajos de Impey y Ōhashi y se encuentra evidencia de esto en excavaciones en diversos hornos de Arita cuya producción principal antes del advenimiento de la porcelana era la cerámica Karatsu muy preciada en los espacios de ceremonia del té.

3. Taza con motivos tipo *bijin*, primera mitad del siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato. Foto: David Martínez. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.



con las características antes mencionadas.²⁶ Durante la misma época no existe evidencia de que Fujian ni anteriormente Jingdezhen produjeran piezas similares que se exportaran a otros mercados, así que es seguro decir que estas piezas llegaron inicialmente de Japón y estaban insertadas en un contexto ajeno al consumo de chocolate, pero que pronto se readaptaron en su nuevo contexto, volviéndose el referente de lo que llegarían a ser las tazas chocolateras usadas en Europa durante el siglo XVIII (fig. 3).

Las llamadas “tazas de chocolate” se traducen muy adecuadamente al ámbito virreinal, ya que tanto el chocolate como el té requerían de espumarse al ser servidos; de ahí que el largo del recipiente influyera ventajosamente en su adaptación. Coincidentemente estas ocasiones (la ceremonia del té y el consumo de chocolate) eran acontecimientos cuya importancia estaba inscrita en el contexto de complejos códigos donde los despliegues de poder social, cultural y económico se enfatizaban a través del uso de estos materiales.

Excavaciones realizadas en las últimas décadas, descubren la presencia de una gran cantidad de “tazas de chocolate” realizadas en los hornos japoneses de Hizen durante la mitad del siglo XVII. Si observamos no sólo su forma sino su decoración, podemos aventurar que su consumo estaba dirigido a un mercado más doméstico. En algunas el pie de la taza muestra una marca apócrifa Ming, muy preciada durante la época en Japón, donde

²⁶ Como en el caso específico de la residencia del señor feudal Maeda donde se encontró un juego de ceremonia del té donde aparecen varios ejemplos de esta forma de taza los cuales eran de manufactura doméstica.



4. Fragmento de taza decorada con *shishi* y marca apócrifa Ming, porcelana Hizen, mediados del siglo xvii. Museo Nacional del Virreinato. Secretaría de Cultura-*INAH-Méx.* “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

su consumo estaba asociado a lo que ahora entendemos como el de una marca de lujo (fig. 4).

También es pertinente resaltar la decoración de estas piezas, destaca aquí que muchos de los objetos encontrados están decorados con el motivo de ciruelo²⁷ común en la producción temprana de porcelana de Hizen, mismo que será ampliamente reproducido por los hornos de Fujian. De igual forma encontramos motivos más al estilo asiático como el *shishi* o león, imagen que por su extrañeza podría haber sido un valor agregado para el consumidor original.

Podemos entonces pensar que esta forma, alejada de su contexto original, encuentra nuevo uso y significado en la sociedad virreinal. Es importante mencionar que durante esta época estas “tazas de chocolate” aparecen con frecuencia en la Nueva España y que hasta ahora no hay evidencia de que formas similares se hayan encontrado en Europa durante la misma época o en los sitios de exportación de porcelana japonesa en el sureste de Asia y oriente,²⁸ lo que es un indicativo más de que podrían haberse fabricado teniendo en mente un gusto más japonés. En contraste, conocemos la llegada de piezas cuyo uso era difícil de recontextualizar dentro del uso doméstico novohispano. Éstos serán los platos de gran tamaño, los *kendi* (ligados mayormente a contextos religiosos budistas) y las figurillas de porcelana de Dehua (las cuales reproducen en su mayoría, aunque no exclusivamente, imágenes budistas) cuya mención en listas de carga y archivos legales será común, lo que nos habla de una preferencia por lo exótico de sus formas.

²⁷ Las piezas con decoración de ciruelo han sido encontradas en Oaxaca y la Ciudad de México (también existe un ejemplar encontrado en Cuba).

²⁸ Tampoco aparece mención alguna en las listas de órdenes que los holandeses realizaban a Japón, estas menciones aparecerán hacia el primer tercio del siglo xviii. Mayor información sobre esto puede ser consultada en los libros de Impey y Volker.

5. Plato con motivo lacustre y orilla de paisaje, porcelana Hizen, mediados del siglo XVII. Museo Nacional del Virreinato. Foto: David Martínez. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.



Existen, comparativamente, pocas referencias en los documentos de carga a platos de tamaño grande: por lo regular el grueso de la exportación consistía en platos cuyo uso se encontraba más asociado a la mesa virreinal (como las escudillas que se mencionan con gran frecuencia). Es poco claro si estos platos contaban del todo con un uso doméstico, lo que sí es importante notar es que frecuentemente se empleaban como decoración (fig. 5).²⁹ La cultura culinaria del sureste de Asia se encuentra ligada más estrechamente con el uso de platos de gran tamaño, ya que tradicionalmente un grupo comparte el platillo principal de un mismo recipiente del cual se toma con las manos o con palillos. Nuevamente estos objetos se encuentran fuera de su esfera originaria de consumo y se les debe adaptar al contexto local.

Aparece otra vez el motivo del consumo de estas piezas como elementos puramente decorativos en los cuales se opaca su función utilitaria. Por tanto, la presencia de objetos como los tibores, las figurillas, los grandes platos y otros objetos destinados a los mercados asiáticos se volverán un lujo que distingue a los distintos consumidores de porcelana (fig. 6). Gustavo Curiel nota este patrón de consumo en su escrito sobre el inventario de bienes de la marquesa Doña Teresa Francisca.³⁰ Los coleccionistas podían

²⁹ Machuca (“De porcelanas chinas”) menciona en su investigación un ejemplo muy particular en el cual se refiere al uso decorativo de estas piezas.

³⁰ Gustavo Curiel Méndez, “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).



6. Kendi, porcelana Hizen, mediados del siglo xvii. Museo Nacional del Virreinato. Foto: David Martínez. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

darse el lujo de poseer la pieza simplemente porque podían pagarla y no necesitaban utilizarla.

En el mismo tenor nos encontramos con el caso de la llamada Fuente del Risco, ubicada en una propiedad de San Ángel que fue habitada sucesivamente por funcionarios de la Real Casa de Moneda. La fuente en su ejecución nos habla de un lujo y derroche que se ubica en una tradición europea de decoración con porcelana. Sabemos que desde finales del siglo xvi se emplea en Portugal, específicamente en el Palacio dos Santos, el uso de la porcelana como elemento decorativo ligado a las formas arquitectónicas (vale la pena recordar que la comisión de Talavera de piezas chinas hecha por Felipe II fue realizada al regresar de Portugal). Esta tradición se extenderá más allá del siglo xvi por toda Europa; de manera notable en Francia y Rusia, donde se comisionaron espacios para el esparcimiento de la nobleza siguiendo la misma tendencia.

Al observar la Fuente del Risco nos encontramos con una gran cantidad de piezas que hablan no sólo del consumo de porcelana durante el siglo xviii, sino que relatan una historia de coleccionismo que culminó con la creación de dicha fuente. Al observar con detenimiento las piezas que la componen encontramos que la mayoría de aquellas de origen asiático que la conforman son porcelanas chinas que van desde finales del siglo xvi hasta la mitad del siglo xviii. Éstas pertenecen en su mayoría a los hornos de Jingdezhen, aunque también se encuentran algunas de Fujian. Observamos también la adición de piezas japonesas, las cuales son comparativamente menores en

número a su contraparte china y que van desde la mitad del siglo xvii hasta la primera mitad del xviii.

Sobre la fuente se sabe muy poco, no está claro quién la mandó construir. Lo que sabemos con certeza a través de la investigación de Virginia Armella³¹ es que fue intervenida al menos en tres ocasiones y que el uso de porcelana aunado a la decoración arquitectónica era común durante la época.

Uno de los elementos de mayor importancia de la Fuente del Risco será entonces la oportunidad que nos da de estudiar cómo se consumió la porcelana al proveer una especie de catálogo de piezas, formas y estilos que hablan del cambiante estatus de los objetos en su trayectoria. De igual forma, la fuente no describe únicamente los esquemas de consumo en el virreinato, sino la fluctuación de los patrones de llegada de porcelana a la Nueva España. Podemos reducir el análisis de las porcelanas asiáticas que la componen a tres formas principales; platos, tazas y tибores. Ya sean piezas completas o fragmentos éstas comprenden una cantidad impresionante de objetos de uso cotidiano (si bien un análisis detallado de cada uno rebasa los alcances de este trabajo).

Hacia las últimas dos décadas del siglo xviii, Carmen Yuste nota la desaparición de las menciones de porcelana en los inventarios comerciales.³² Esto puede ser un síntoma del cambio que se había generado hacía unas décadas con la introducción de la porcelana europea y su consumo global. El declive del mercado de la porcelana asiática es patente ya para esta fecha y su consumo se verá disminuido en Europa.

Aunque desconocemos la fecha exacta de la finalización de la Fuente del Risco, se presume que se terminó en el último cuarto del siglo xviii, periodo en el cual el consumo de porcelana europea estaba extendido y —como lo menciona Yuste³³— la importación de porcelana asiática se había desacelerado para desaparecer por completo hacia finales de siglo. De ahí que al contrario de la tradición europea de derroche por medio del uso “inútil” de la porcelana nos inclinemos a pensar que se da un rediseño de estos objetos que se perciben como anticuados por medio de otorgarles una nueva utilidad, acción que da testimonio de una depreciación con respecto al cuidado con el que se adquirió la colección de piezas adosadas a dicha fuente.

³¹ Véase Virginia Armella de Aspe, “Notas sobre San Ángel”, en Manuel Ramos Medina y Ana Luisa Valdez González Salas, comps., *Don Isidro Fabela y la Casa del Risco* (Toluca: Fideicomiso Isidro Fabela del Gobierno del Estado de México/Instituto Mexiquense de Cultura, 2003).

³² Véase Carmen Yuste López, *Emporios transpacíficos: comerciantes mexicanos en Manila 1710-1815* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2007).

³³ Yuste López, *Emporios transpacíficos*.

La percepción de la fuente entonces estará dictada por la mirada del espectador. Esta obra arquitectónica a pesar de ser heredera de la tradición europea de despliegue económico donde se enfatizan la negación del valor utilitario de la pieza, parece estar inmersa en una práctica distinta; en una época donde este tipo de construcciones era común y donde el uso de la porcelana asiática parece referir más al cambio en el gusto del consumidor y al reaprovechamiento de materiales cuyos estilos y formas —aunque no en boga— tenían un valor como material, recreando nuevos discursos y volviéndose nuevamente un receptáculo del valor social que el poder adquisitivo conlleva.

Conclusiones

El breve recorrido llevado a cabo en este trabajo muestra cómo la dimensión tecnológica de la porcelana como un material con características inusitadas es aquello que en primera instancia potenció el valor de uso de dichas piezas. Paradójicamente, este mismo aspecto tecnológico en combinación con su origen exótico (desde el punto de vista del Nuevo Mundo) provoca que su papel como objeto suntuario gradualmente llegue a eclipsar su dimensión utilitaria. Esto se hace patente en el análisis de las piezas.

Para comprender estos procesos es ineludible un estudio del contexto histórico tanto de la producción y el comercio de las piezas de porcelana como de la innovación técnica de dicho material. No obstante, en último término, la mirada a los mecanismos sociales concretos es lo que ilumina esta transformación. Es decir, mientras que en el contexto comercial la pieza valía especialmente por sus materiales, en el contexto social la pieza encuentra su valor a través de la interacción entre diversos agentes y los significados que se construyen en el uso y las formas de ésta. De ahí que la porcelana por su utilización y resignificación sea un ejemplo ideal de cómo los materiales y las formas modifican la interacción entre el consumidor y la obra.

Empero, no por ello el lado de la producción deja de influir en este desarrollo. Durante el periodo de sucesión dinástica —con los problemas que esto ocasionó al flujo de mercancías— se nota un descenso aparente en la dote o adquisición de productos cerámicos para el ajuar casero, flujo que se restituye con posterioridad durante el surgimiento de nuevos focos de producción cerámica en Asia como lo son Fujian y Hizen en Japón. Entonces la imitación, la aspiración que los distintos grupos sociales tenían de aquellos sectores con mayor poder adquisitivo, se muestra a través de la adquisición de piezas de porcelana importadas. Cuando el mercado se democratiza y la adquisición de las piezas se da con una relativa facilidad,

el objeto deja de tener un valor primordialmente utilitario y el despliegue de poder de compra se da por medio de lo suntuoso.

La adquisición de piezas exóticas cuyo uso era ambiguo y hasta desconocido, distingue de forma importante a los distintos consumidores de porcelana. Las piezas entonces tendrán un valor agregado justamente porque éstas niegan su valor de uso. El exotismo de las formas y los materiales adquieren una nueva dimensión que agrega un estrato de valor al objeto en su contexto de reapropiación.

En ocasiones la ilusión del derroche se rompe cuando estos objetos encuentran nuevos usos que difieren de la intención original para la que fueron creados: un brasero se vuelve una maceta o una escupidera, mientras que un recipiente se convierte en un florero. La adaptación de las piezas que cada patrón realiza se distingue así por aquellos materiales añadidos que compensan entonces la pérdida del valor exótico que las piezas sufren al ser reinsertadas en la cotidianidad de las casas novohispanas. Aplicaciones de oro o plata ayudan a estas piezas a transitar de sus contextos originales al utilitarismo doméstico; no por ello cayendo en la vulgaridad cotidiana.

Este proceso es parecido a lo que ocurre con el advenimiento de nuevas expresiones estéticas y tecnológicas, como el caso de la modificación de las ordenanzas de los loceros poblanos. Éstos adaptan la producción local a la síntesis que ya habían realizado los coleccionistas de porcelana sobre aquello que despertaba su interés estético. De ahí que el uso de formas y motivos de la porcelana azul y blanco asiática se haya traducido sin problemas a la producción local de mayólica.

De este modo se ve claramente que la recepción de la porcelana no es un proceso cerrado donde los productores locales o incluso los consumidores juegan un papel pasivo. Más que un simple proceso de adaptación, lo que encontramos es una reconstitución de los artefactos originales como artefactos nuevos, reflejando así las aspiraciones y valores de una sociedad intentando construir su propia identidad cultural al tiempo que se hallaba en el centro del comercio transcontinental.

**III. ENCUENTROS:
ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE**

HISTORIA DEL ARTE Y ESTÉTICA: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

MARÍA HERRERA LIMA

Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM

Todo objeto, bien contemplado,
abre en nosotros un nuevo órgano.
J.W. von Goethe¹

Historia del arte y filosofía

La historia del arte y el pensamiento filosófico sobre las artes —no sólo la estética en un sentido más estrecho— han estado vinculados desde sus orígenes aun si la crónica de sus relaciones es más una historia de conflictos que de relaciones armoniosas; en particular, en el pasado reciente. Esta relación no puede formularse más en la forma de una teoría unificada, por ejemplo, a la manera de la historia del arte filosófica de E.H. Gombrich, o de algunos filósofos de principios del siglo pasado como Ernst Cassirer o R.G. Collingwood, no ajenos a la historia y profundamente interesados en las artes. Esto se debe, en parte, a que la profesionalización de las disciplinas académicas en el siglo xx tuvo como consecuencia la separación de campos de investigación y la fragmentación en áreas y temas especializados que dificulta la clase de cooperación entre disciplinas que era posible en los enfoques tradicionales.² Además, los debates sobre métodos y teorías que han tenido lugar al interior de cada una de estas disciplinas durante el siglo xx han modificado de manera importante sus enfoques y los modos de caracterizar sus campos de estudio; los estudios históricos y, en general,

¹ Citado por Arthur Zajonc en *Catching the Light, The Entwined History of Light and Mind* (Oxford: Oxford University Press, 1993), 341 (trad. de la autora).

² Esto comenzaba ya a ser visto como un problema desde los años treinta, en Oxford, como lo relata el mismo Collingwood en su autobiografía: R.G. Collingwood, *An Autobiography* (Oxford: Oxford University Press, 1939).

las humanidades, se han distanciado de las teorías universalistas recibidas de las tradiciones ilustradas y el romanticismo. En el caso de la historia del arte moderno se acentuó esa tendencia relativista como respuesta a los cuestionamientos de las vanguardias y su rechazo de categorías recibidas, tales como: la autonomía del arte y la belleza, entre otras.

En la práctica, el uso del término *estética* redujo su campo de aplicación; tanto los historiadores y los críticos, como el público informado en general, entienden la *estética* no tanto como una teoría general de las artes sino como una prescriptiva que establece criterios de clasificación y valoración (formales/expresivos) para conjuntos de obras, de autores, estilos, movimientos o épocas específicas; así, se habla de la “estética neoclásica” o “cubista”, entre otros.³ En otros casos se piensa, por el contrario, que la estética tendría que ser redefinida, por ejemplo, regresando a los orígenes dieciochescos del término que la proponían como una teoría de la sensibilidad referida a las artes sólo de modo indirecto. No discutiremos aquí los pormenores de la historia de estos usos sobre los que no existe un acuerdo generalizado, aunque sí podemos observar que algunos filósofos comparten las dudas sobre la posibilidad de que una sola teoría pueda dar cuenta de todas las prácticas que constituyen el conjunto de las artes además de ocuparse de otros temas de naturaleza teórica distinta. Más bien, lo que estos filósofos han sugerido es pensar en la filosofía de las artes de manera más modesta, pero a la vez más rigurosa, como estudios sobre temas puntuales en cada una de las artes (filosofía de la música, de la literatura, de las artes visuales, entre otros).⁴ En algunos casos este cambio de enfoque permite recuperar temas en los que podrían colaborar los enfoques históricos y la filosofía de las artes, si bien de manera limitada y manteniendo la separación metodológica entre disciplinas.

En el caso de la filosofía, la desconfianza hacia la historia no es algo nuevo. En la versión más difundida, ese desencuentro se remonta al siglo xvii, con la referencia obligada a Descartes y su defensa de una razón abstracta, dedicada a la búsqueda de principios generales y desprendida de todo contexto particular, como relata Stephen Toulmin en su libro sobre la agenda oculta de la modernidad.⁵ A pesar de que existieron otras posturas

³ Para esta distinción véase María Herrera L., “Latin American Aesthetics and Modernity”, *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. Michael Kelly, vol. 3 (Nueva York: Oxford University Press, 1998, segunda edición, 2014), 108-111.

⁴ Véase, por ejemplo, Noël Carroll, *Beyond Aesthetics, Philosophical Essays* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001). Carroll no propone abandonar la estética, sino más bien considerarla un campo de estudio relacionado, pero no idéntico a los estudios puntuales de las artes desde la filosofía.

⁵ Stephen Toulmin, *Cosmopolis, The Hidden Agenda of Modernity* (Chicago: The University of Chicago Press, 1990).

derivadas del humanismo renacentista a partir de las cuales podrían reconstruirse trayectorias más complejas de los inicios de la modernidad, esa separación metodológica entre la filosofía y los estudios históricos marcó el inicio de tradiciones rivales y a menudo en conflicto dentro de las humanidades. De modo que puede afirmarse que en la filosofía moderna las explicaciones genéticas (o diacrónicas)⁶ fueron desplazadas por explicaciones funcionales y por la convicción persistente de que al menos algunos problemas, de los que se ocupan las ciencias y la filosofía, son atemporales. Aunque con algunos cambios, ésta es una actitud que prevalece hasta nuestros días en algunas versiones de la estética analítica.

No obstante, la historia del arte constituye un caso especial dentro de esta narrativa debido a que el arte posee un rasgo peculiar: por su capacidad de permanencia en el tiempo —puesto que las obras pueden ser apreciadas más allá de sus contextos de origen— éstas son vistas como *universales*, aunque sin dejar por ello de ser también, de modo enfático, *particulares*, en tanto que obras de autores que pertenecen a un tiempo y cultura determinados.

No podemos ignorar en este punto que usar ahora el término *universal* resulta incómodo para un buen número de historiadores del arte (por las razones antes mencionadas) no obstante, a pesar de ello, me atrevo a sostener que alguna forma de generalización es inevitable (podemos acudir a otros términos para describirla), ya que la historia no puede ser una mera descripción o crónica de hechos o eventos inconexos o desvinculados de procesos de desarrollos temporales más amplios. Toda narración supone alguna forma de ordenamiento causal aunque éste sea débil o contingente; es decir, no tenemos que suponer alguna clase de necesidad (a la manera de la filosofía de la historia hegeliana o marxista) para suponer conexiones no arbitrarias en las secuencias narradas. El historiador tiene que ofrecer alguna clase de interpretación que explique de manera plausible las razones que dan sentido a los hechos descritos no sólo atendiendo a contextos locales y esto, a su vez, implica suponer continuidades en las formas de comportamiento humano que vinculan las diferentes épocas y culturas.

En el caso del historiador del arte se agrega a esta exigencia la de dar cuenta del rasgo peculiar arriba mencionado: ¿cómo entender el valor de las obras y nuestra capacidad de apreciarlas más allá de sus contextos de origen? Esta peculiaridad presenta un reto a la historia del arte, ya

⁶ Esto es, explicaciones que siguen la metáfora generativa para dar cuenta de hechos o eventos históricos: dónde se inició, cómo se desarrolló, cuáles fueron sus efectos sobre acontecimientos subsecuentes, entre otros. La versión genética o generativa que se usa en la filosofía naturalista proviene de las teorías evolucionistas —nuevamente en boga en algunos círculos filosóficos— pero se refiere al tiempo “largo” de la evolución biológica, no al tiempo histórico.

que, como decíamos antes, tiene que articular explicaciones de carácter general (o trans-histórico) a partir de obras particulares. De este modo se invierte la demanda cartesiana: la historia del arte tiene que comenzar por lo particular, por la descripción, por el análisis y crítica de obras culturales y temporalmente situadas para desde ahí proponer algún tipo de interpretación o valoración general (o en algún sentido, universal). Sobra decir que las respuestas a estas preguntas han sido no sólo diversas sino muchas veces incompatibles entre sí. En cualquier caso, es posiblemente este rasgo peculiar el que explica porqué los estudios históricos sobre las artes permanecieron, a contracorriente, vinculados con preocupaciones filosóficas; a menudo como una tradición crítica del racionalismo dominante en la filosofía desde la modernidad temprana.

Pero las diferencias metodológicas arriba mencionadas no fueron la única razón de las tensiones entre la filosofía y la historia del arte. La crítica al racionalismo desde las artes no es algo accidental, no se trata de una mera rivalidad entre tradiciones u orientaciones distintas del pensamiento: la filosofía centrada en problemas del conocimiento y de la mente y las artes (y su historia) en las representaciones del cuerpo y los sentimientos humanos como algo constitutivo de los artefactos culturales que llamamos obras de arte. Tampoco es del todo cierto que la razón de esa separación (o el abandono sistemático del estudio de las emociones por parte de la mayoría de los filósofos desde entonces) se debiera a la imposibilidad de estudiarlas, al menos éste no fue siempre el caso;⁷ más bien, podría afirmarse retrospectivamente que ese abandono fue consecuencia de una limitación auto-impuesta de la filosofía que ha comenzado a revisarse recientemente.⁸

Es justo reconocer, sin embargo, que a pesar de la hegemonía de la filosofía analítica en el siglo xx después del llamado giro lingüístico en la filosofía —ninguna forma de pensamiento es monolítica por más que lo pretenda— existieron también posturas más abiertas hacia las ciencias sociales y los estudios históricos aun dentro de la filosofía anglosajona o anglo-americana. Como por ejemplo, el proyecto de una epistemología histórica de Marx Wartofsky⁹ y otros trabajos de los años ochenta, entre los que

⁷ Como lo documenta Antonio Damasio en el caso del filósofo Spinoza, en: *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow, and the Feeling Brain* (Orlando: Harcourt Books, 2003).

⁸ Sin poder detenernos ahora en este punto, podemos mencionar que un cambio importante en la filosofía del arte reciente se refiere precisamente a su interés por el estudio de las emociones. Véase, por ejemplo, Jennefer Robinson, *Deeper Than Reason. Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006).

⁹ Véase Carol C. Gould, ed., *Constructivism and Practice, Toward a Historical Epistemology* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2003).

destaca el de Joseph Margolis.¹⁰ Una década después, Stephen Toulmin, en el texto arriba mencionado, hablaba ya de la necesidad de recontextualizar la filosofía, revisando la narrativa que se inició con Descartes y Bacon.¹¹ El reencuentro de la filosofía con las artes y los estudios históricos que ha tenido lugar recientemente es en parte resultado de esos acercamientos previos y también, de modo importante, de los cambios que han sufrido las ciencias y las disciplinas humanísticas desde entonces. En otras palabras, si para la filosofía esto supone tener que reconocerse como un saber histórico y culturalmente arraigado, para las teorías humanísticas implica aceptar que la historia de los cambios metodológicos no termina con lo que podríamos llamar el "giro relativista" posmoderno. Más bien, lo que intento sostener es que ahora enfrentamos una cierta reacción o revisión crítica de esas posturas en diversos acercamientos a la psicología de la percepción y otros estudios experimentales, tanto en la historia del arte como en algunas versiones de la estética o filosofía de las artes.

Como veremos más adelante, los estudios de las artes visuales desde la historia del arte y desde algunas ramas de la filosofía (epistemología, filosofía de la percepción) siempre estuvieron interesados en las investigaciones científicas sobre esos temas (óptica, psicología de la percepción visual, como en el caso de Gombrich¹² y otros), pero el tipo de relación que se propone ahora, al menos en lo que se refiere a la filosofía, supone un cambio más profundo del que plantea una relación interdisciplinaria más o menos accidental u optativa. Es decir, plantea una mayor exigencia de investigación o soporte empírico para las teorías filosóficas.¹³ No parece excesivo entonces, como lo proponen algunos autores, verlo como un cambio de paradigma hacia una orientación naturalista, que cuestiona aspectos muy importantes de la filosofía del lenguaje y de la mente (o analítica) dominante durante la mayor parte del siglo xx.

De ahí que podamos proponer otra clase de vínculos sistemáticos entre la filosofía y los estudios históricos de las artes desde estas nuevas orientaciones teóricas. Si bien, no en la forma de grandes síntesis teóricas

¹⁰ Joseph Margolis, *Art and Philosophy* (Atlantic Highlands: Humanities Press, 1980). Además de otros trabajos posteriores del mismo autor.

¹¹ Toulmin, *Cosmopolis*, 23.

¹² Dentro de la extensa obra de este autor, clave para nuestro tema, mencionamos solamente: E.H. Gombrich, *Art and Illusion* (Londres: Phaidon Press, 1960).

¹³ Una definición mínima de lo que he llamado el nuevo enfoque naturalista consistiría en suponer un sustrato biológico común a la especie humana que es afectado a su vez por la interacción de esos organismos vivos con el entorno, no sólo físico o natural, sino también, de modo crucial, con el que ellos mismos han creado (sociedad, cultura). De modo que la filosofía así concebida es un conjunto de saberes interconectados (no una teoría o metodología única) y para lo que aquí nos interesa, no puede ser un saber exclusivamente especulativo.

a la manera de las teorías tradicionales; más bien, se trata de recuperar algunos viejos temas relevantes tanto para los historiadores de arte como para esa nueva manera de entender la filosofía de las artes; por ejemplo, en temas como el concepto de ficción, el estatuto epistémico de la narrativa y sobre todo, para lo que me interesa ahora, la percepción visual.

Es interesante destacar que los cambios en la filosofía surgieron primero en la filosofía de la ciencia, en los debates acerca del papel de las comunidades científicas y el peso de las creencias culturales en la formulación de las teorías científicas. Como consecuencia de ello, ya que estos temas (o conjuntos de creencias) remiten a los contextos de origen y aplicación de las teorías, se introdujeron necesariamente consideraciones sociológicas e históricas sobre las prácticas científicas y las condiciones institucionales en las que se desarrollan dichas teorías. Sin poder detenernos ahora en estos debates, sí podemos mencionar que éstos influyeron en la manera en que se planteó la apertura hacia la historia en algunas áreas de la filosofía, incluyendo la estética, como en el trabajo ya mencionado de Marx Wartofsky, al que haremos referencia más adelante.

Pero el reencuentro reciente entre la historia del arte y la filosofía al que quiero referirme también, en el caso del trabajo de Jonathan Crary, siguió una ruta diferente.¹⁴ En buena medida esta propuesta recupera la vieja conexión que existió entre los artistas, especialmente los pintores, con estudios científicos sobre problemas de percepción visual y de óptica desde el siglo XIX. El interés por esas relaciones e influencias mutuas se ha abordado desde la historia del arte de las últimas décadas sobre todo a partir de nuevas aproximaciones teóricas al estudio de las imágenes. Por otra parte, como ya dijimos antes, el interés de la filosofía por estos temas no es nuevo, pero puede afirmarse que sólo en trabajos recientes su relación con las artes ha dejado de ser algo meramente ilustrativo. Es aquí donde se presenta una coincidencia metodológica interesante para nuestro tema.

Nuevos paradigmas en la filosofía de la percepción

Al comenzar por la filosofía, uno de los cambios importantes consistió en ampliar la noción de percepción. En la concepción tradicional (que la entendía ante todo como un fenómeno visual o visual-mental) el rango de problemas de los que podía ocuparse en relación con las artes era limitado; dada la complejidad de las artes y los recursos que ofrecían las teorías disponibles entonces, parecía que sólo podían dedicarse a cuestiones formales

¹⁴ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).

o perceptuales-formales en los análisis de pinturas o representaciones gráficas, como por ejemplo: la composición, la relación entre figura y trasfondo, el contraste y problemas semejantes,¹⁵ como comenta el destacado especialista en psicología del arte de mediados del siglo pasado, Rudolf Arnheim. Dicho autor afirmaba que la percepción visual no podía separarse de otras actividades cognitivas, de ahí que debía entenderse como una forma de “pensamiento visual”, pero al mismo tiempo reconocía que no se disponía en ese tiempo de los recursos experimentales necesarios para emprender una investigación que incluyera el papel de todos los sentidos en la percepción, por lo que limita sus reflexiones sobre la percepción al campo de la visión.¹⁶ A pesar de esas limitaciones, el tema de la representación pictórica fue objeto de discusión frecuente entre teóricos de diversas disciplinas, si bien en la mayoría de los casos se acudía a las artes solamente a manera de ejemplo, o como aproximaciones a temas comunes desde posturas teóricas diferentes, sin proponerse dialogar entre ellos o elaborar algún tipo de teoría unificada.¹⁷

Otro tema importante dentro de esta corriente ha sido el de la representación pictórica (o gráfica, no solamente artística) como parte del estudio de sistemas de representación simbólica, como en el caso de Nelson Goodman, quien en cierto sentido se desvió de la ortodoxia reinante por sus conclusiones relativistas¹⁸ y por haber sido uno de los pocos filósofos en esa tradición que se ocuparon seriamente de las artes. Para Goodman las artes son instancias ejemplares de algunos tipos de experiencia, como lo propone en su libro *Maneras de hacer mundos* y en especial en su influyente trabajo *Los lenguajes del arte*.¹⁹ No obstante, su trabajo permanece dentro del marco de la filosofía del lenguaje y su objetivo no fue, en todo caso, el estudio de la duración temporal de los sistemas simbólico-culturales (esto es, su historia).

Una excepción dentro de este panorama fue el trabajo de Marx Wartofsky. Aunque no concluyó su proyecto de “historizar” la noción de

¹⁵ Rudolf Arnheim, “Dynamics and Invariants”, en J. Fisher, ed., *Perceiving Artworks* (Filadelfia: Temple University Press, 1980), 166-184.

¹⁶ Rudolf Arnheim, *Visual Thinking* (Berkeley: Universidad de California, 1969). Arnheim se quejaba también de que la psicología del arte no estuviera en el mismo nivel de investigación que la psicología en general, véase *Toward a Psychology of Art, Collected Essays* (Berkeley: University of California, 1966), 18-19.

¹⁷ Véase, por ejemplo, la siguiente colección de trabajos de historiadores del arte, psicólogos, científicos y filósofos: Calvin F. Nodine y Dennis F. Fisher, eds., *Perception and Pictorial Representation* (Nueva York: Praeger, 1979).

¹⁸ Nelson Goodman, *Languages of Art* (Indianápolis: Hackett, 1976) y *Ways of Worldmaking* (Indianápolis: Hackett, 1978).

¹⁹ Arriba citados en inglés, en español publicados por Visor, en la Balsa de la Medusa.

percepción como un componente de los modos de conocimiento históricamente variables (su epistemología histórica), vale la pena mencionar su propuesta para ampliar la noción de percepción visual tomando en cuenta factores culturales. Entre estos últimos, destaca el papel de las formas de representación pictórica a las que Wartofsky atribuyó la capacidad de afectar la manera en que se construyen las respuestas perceptuales. Es decir, más que suponer que la percepción es una función orgánica y mental estable, independiente de factores externos, considera que los seres humanos son afectados por su actuar en el mundo aun en sus capacidades orgánicas; ampliando la noción de percepción, sostiene que percibir no es solamente “ver” como una actividad orgánica (presumiblemente igual para todos en cualquier lugar o tiempo) sino que existen “modos de ver”²⁰ temporal y culturalmente determinados.

A partir de una interpretación un tanto libre de la idea marxista de que los humanos nos transformamos a nosotros mismos al transformar la naturaleza, como por ejemplo, al construir instrumentos tecnológicos y otros artefactos culturales que modifican cómo nos conducimos en la vida ordinaria, propuso de manera provocadora que la percepción misma se transforma en una especie de “artefacto” (al menos en sentido metafórico). Es decir, la percepción se concibe como una especie de instrumento que dispone de “modelos” para organizar la experiencia visual y se manifiesta de modo concreto en hábitos perceptuales que “enmarcan” y dan sentido a lo que vemos. Esto supondría, aunque no lo desarrolló explícitamente, que como en el caso de las teorías científicas, el acceso a la realidad está mediado por creencias y conceptos (que se organizan en “modelos” que permiten explicar ciertos fenómenos). En el caso de la percepción visual, no vemos simplemente contornos, volúmenes o colores, vemos objetos (con un nombre y función o significado, esto es, vemos sillas o casas, ciudades y personas, entre otros) y además, en la propuesta de Wartofsky, los vemos de una cierta manera, desde un cierto punto de vista y con expectativas acerca de cómo se delimitan nuestros campos visuales (como en el caso de la fotografía o el cine), o cómo se sitúan unos en relación con otros, entre otros rasgos observacionales.

Dado que estos “modos de ver” son históricamente variables, el siguiente paso consistió en afirmar que por ello la visión humana tiene una historia. Es un “artefacto” que se construye a partir de otros artefactos culturalmente producidos. De ahí que, para Wartofsky, un elemento crucial en la formación de los hábitos perceptuales sea el aprendizaje y familiaridad

²⁰ En la formulación de John Berger, que se ha vuelto de uso corriente: John Berger, *Ways of Seeing* (Londres: Penguin Books, 1972). Wartofsky emplea más bien la expresión “hábitos perceptuales” siguiendo a Gibson y Goodman.

con los sistemas de representación pictórica, ya que estos últimos son una de las fuentes, si no es que la más importante, en la integración de esos “modelos” perceptuales. En sus palabras: “la historia del arte es un componente crucial de la historia de la percepción”.²¹ Podemos observar lo anterior en la manera en que algunos cambios en los artefactos y sistemas de representación visual han afectado las maneras en que interactuamos en el mundo: como la perspectiva en la modernidad temprana, o en nuestro tiempo, el uso de los medios electrónicos de comunicación.

Esta idea ampliada de aparato perceptual, como algo que presupone creencias culturales y modos de codificación cultural —que por tanto no son algo externo o un mero “contexto”, sino que forman parte de dicho aparato como configuradoras de hábitos perceptuales—²² no era del todo ajena para algunos autores importantes que componen lo que Wartofsky llama en el artículo citado “la trinidad de la historia del arte, la psicología y la filosofía” en las personas de Ernst Gombrich, James J. Gibson²³ y Nelson Goodman. Wartofsky comparte con estos autores, a pesar de otras diferencias, la idea de que una explicación exclusivamente fisiológica de la visión es incompleta. Estos autores se adelantaron a la crítica del enfoque tradicional, que ahora continúa en la versión computacional del cognitivismo, no porque negaran que las funciones cerebrales (o el sustrato neuronal de la percepción) fueran necesarios, sino porque sostuvieron, por diversas razones, que éstos no son suficientes para explicar el fenómeno perceptual.²⁴

Aunque no existe un acuerdo completo sobre la naturaleza de la percepción entre los diferentes tipos de teorías, sí podemos afirmar que la noción alternativa que casi inevitablemente se refiere a Gibson, y más tarde a los enfoques de la cognición “in-corporada” (es decir, que incluye a los demás sentidos) han cobrado mayor importancia en las últimas décadas. Este giro, a su vez, tiene consecuencias importantes para el estudio de las artes.²⁵

²¹ Wartofsky, “Art History and Perception”, en *Perceiving Artworks*, 23.

²² Véase también: Marx Wartofsky, “Picturing and Representing”, en *Perception and Pictorial Representation*, Calvin E. Nodine y Dennis F. Fisher, eds., 272-283.

²³ Wartofsky cita en el artículo mencionado arriba: J.J. Gibson, “The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures”, *Leonardo*, núm. 11 (1978): 227-35, aunque podríamos agregar también uno de sus artículos más conocidos e influyentes: J.J. Gibson, “A Theory of Direct Visual Perception” (1972), en *Vision and Mind, Selected Readings in the Philosophy of Perception*, eds. Alva Noë y Evan Thompson (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002), 77-89.

²⁴ Como ejemplo de debates más recientes en la filosofía de la percepción, véase Noë y Thompson, *Vision and Mind, Selected Readings*.

²⁵ En el primer caso véase Francisco Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch, *The Embodied Mind, Cognitive Science and Human Experience* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000) y para el segundo:

Tanto en el caso de Goodman como en el de Wartofsky, podríamos afirmar que todavía conservan alguna versión representacionista de la mente, pero para lo que nos interesa ahora, su noción ampliada de la percepción permite introducir la temporalidad histórica en modalidades que no resultarían posibles en las versiones ortodoxas. Como corolario de la aceptación de la plasticidad de nuestros sistemas perceptuales, se desprende que tendríamos que poder dar cuenta de la historia de los cambios en los hábitos perceptuales, no solamente en un sentido biológico (evolucionista) sino en su desarrollo histórico. Para Wartofsky, los modos de ver no son ajenos a otras dimensiones de la praxis social e intelectual; en este sentido su orientación es más bien sociológica y difiere de Gibson en la postura naturalista de este último. Si bien Wartofsky acepta que comparte con Gibson el enfoque “ecológico” de la visión (la capacidad inherente de las respuestas perceptuales para adaptarse a los cambios en el entorno) su propuesta es la de una “ecología socio-histórica”, no biológica.

Uno de los problemas de la propuesta de Wartofsky, sin embargo, es que la idea de un “artefacto” perceptual, por la manera en que está formulada como una especie de cambio físico, parecería requerir de mayor sustento en investigaciones de las neurociencias y apoyarse en alguna teoría sociológica o de la cultura más elaborada. En ambos casos, sus tesis provocadoras se presentan como postulados, pero no se sustentan en investigaciones de las ciencias auxiliares pertinentes. Otro problema que me parece importante mencionar es el peso tal vez excesivo que Wartofsky atribuía a los sistemas de representación pictórica como “paradigmas” para organizar la experiencia visual, no sólo de manera puntual (en prácticas de representación gráfica y en los modos de recepción asociados a éstas) sino de la visión en general.

En su momento, este tipo de propuesta tuvo una recepción poco favorable en la filosofía por las razones arriba expuestas y también, sobre todo, porque la filosofía definía de manera excesivamente estrecha el campo de estudio de la estética. Aunque hay quienes siguen trabajando hasta ahora de esa manera, desde las últimas décadas del siglo pasado esta situación ha cambiado considerablemente. Un nuevo punto de convergencia entre la estética filosófica y la historia del arte puede encontrarse, aunque de modo indirecto, en el interés de algunos estudiosos en ambas disciplinas por la concepción ampliada de la percepción visual. Por ejemplo, en la noción de la percepción que incorpora al cuerpo (*embodied cognition*) como una forma de conocimiento particularmente apta para la comprensión de las artes. En este tipo de estudios, la idea de una percepción multi-modal ha

Mark Johnson, *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding* (Chicago: The University of Chicago, 2007).

desplazado gradualmente a la concepción tradicional; la percepción visual es vista ahora como un proceso complejo que involucra a todos los sentidos, el cuerpo y la experiencia del organismo completo, de modo que no sólo plantea nuevos problemas sino que los formula de manera diferente.

Esta manera ampliada de abordar el tema de la percepción recupera algunos aspectos que ya había planteado John Dewey en los años treinta,²⁶ al tomar en cuenta el papel del movimiento y la memoria de experiencias pasadas en los modos de relación de los seres humanos con el entorno físico. Estas experiencias, aunque no son conscientes sino de modo retrospectivo y reflexivo, forman parte del conocimiento práctico necesario para el desenvolvimiento de los seres humanos en la vida ordinaria, de ahí que no sólo se sean relevantes para la práctica de las artes, sino que, más bien, como sostiene Dewey, pertenecen al ejercicio de habilidades que informan la experiencia humana en general. De modo que este tipo de teoría estética no busca ser solamente una teoría de las artes sino que refiere a un tipo de relación (o experiencia) de la realidad en un sentido más amplio.

Aunque con precisiones y correcciones inevitables, a casi un siglo de distancia, el concepto del arte como experiencia propuesto por Dewey sigue vigente y ha sido de nuevo objeto de interés para algunos teóricos más cercanos a nuestro tiempo. Alejándose de la ortodoxia de la filosofía de la percepción dominante en los años ochenta y noventa, que descalificaba el concepto de experiencia,²⁷ ésta adquiere de nuevo importancia central para algunos autores en las primeras décadas del presente siglo²⁸ no sólo en la filosofía, sino también en la psicología del desarrollo y en estudios experimentales. Por su relación con la acción, estas experiencias se constituyen en actitudes y hábitos que son también flexibles, ya que se adaptan a circunstancias cambiantes. De ahí que adquieran relevancia y una forma destacada de presencia en los modos de representación de las artes, que operan como testimonios de hábitos perceptuales históricamente variables.

Entender de este modo la experiencia estética —más allá de Dewey— codificada en las obras y sistemas de representación visual aunque transformada o “transfigurada” (es decir, en otro medio y otra figura), ofrece una manera más compleja e interesante para estudiar los cambios de hábitos y actitudes sociales que se representan o describen en las artes, alejándonos de los reduccionismos de algunas versiones de la estética analítica que restringen la idea del conocimiento en el arte a la transmisión de

²⁶ John Dewey, *Art as Experience* (Nueva York: Paragon Books, 1979).

²⁷ Véase, por ejemplo, los textos ya citados de John Fisher, ed., *Perceiving Artworks* (Introduction, 1-9) y Calvin F. Nodine y Dennis F. Fisher, eds., *Perception and Pictorial Representation*.

²⁸ Como en el ya mencionado caso de Mark Johnson en *The Meaning of the Body*.

información.²⁹ Es decir, el enfoque que propongo a partir del pragmatismo filosófico y desarrollado en consonancia con las teorías ampliadas de la percepción visual, considera las modalidades de construcción del significado de las imágenes no sólo en tanto que contenidos del realismo pictórico, sino más bien como “modos de ver” social e históricamente específicos a la vez que como operaciones mentales afectivas y corporales relativamente estables. En buena medida, ésta era la intuición que defendía el trío de autores que invocaba Wartofsky y que recogen los trabajos considerados aquí, sólo que ahora la idea de los hábitos perceptuales puede desarrollarse con mayor precisión y rigor gracias a la confluencia de enfoques multidisciplinares.

Percepción y atención, un análisis desde la historia del arte

Finalmente, quiero considerar el trabajo sobre la modernidad y las formas de atención del historiador del arte Jonathan Crary,³⁰ como un ejemplo exitoso del estudio de la percepción en el sentido multi-modal que se ha descrito antes, no sólo en relación con las prácticas de representación pictórica o gráfica (a la manera propuesta por Marx Wartofsky o Nelson Goodman) sino como un recurso para organizar actitudes y hábitos de la cultura visual y sensorial de una época en un espectro más amplio de prácticas sociales.

Para este autor, no se trata solamente de sostener que los hábitos perceptuales son históricamente variables, sino de estudiarlos puntualmente en una de sus manifestaciones concretas; esto es, como regímenes de atención. Como sabemos, las formas de atención son selectivas y obedecen a ciertas reglas sociales o protocolos; por ejemplo: la manera en que escuchamos una sinfonía en una sala de conciertos difiere de las formas de escucha dispersas que adoptamos al caminar por una calle ruidosa (tal vez sólo respondiendo ante alguna llamada de atención por algún motivo de alerta, entre otros). Los modos de atención visual se comportan de manera semejante; esta característica permite observarlos y a su vez establecer un nexo no arbitrario con modalidades de la percepción visual o auditiva, según lo requiera el caso. La atención así entendida opera como un mecanismo de selección que permite ordenamientos provisionales, que a su vez hacen posible que los sujetos mantengan una relación funcional con el entorno. La atención se concibe entonces como una especie de recurso pragmático en tanto que

²⁹ Véase como ejemplo de este tipo de postura: Mathew Kieran y Dominic McIver Lopes eds., *Knowing Art. Essays in Aesthetics and Epistemology* (Dordrecht: Springer, 2007).

³⁰ Crary, *Suspensions of Perception*.

orienta a los sujetos —para realizar las acciones apropiadas a los fines que persiguen— en medio de una realidad difusa y fragmentada.

Una de las preguntas iniciales del estudio de Crary se refiere a la relación que puede detectarse entre las formas de atención y sus cambios en determinados momentos de crisis y en lo que este autor llama, siguiendo a Foucault, la configuración de la subjetividad moderna. De ahí que, en parte, su proyecto se proponga como una “genealogía de la atención” a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en particular, entre los años de 1880 y 1890 cuando puede observarse la importancia que adquirió el tema de la percepción en una amplia gama de disciplinas (estudios científicos, filosóficos, sobre las artes y otros). Como consecuencia de esos estudios, Crary detecta cambios importantes en la noción de percepción. En parte, lo que este autor considera una crisis en torno a este concepto consistió en el abandono de la noción tradicional de la percepción como una facultad estable, no afectada por factores externos; algo en lo que coinciden el “trío” de autores invocados por Wartofsky (Gombrich, Gibson y Goodman) y el mismo Wartofsky, como señalábamos antes. Pero Crary rastrea los orígenes de esa crítica un siglo antes, en el ascenso de la óptica fisiológica desde las primeras décadas del siglo XIX, que desplazó los modelos de la visión fundados en la noción de una presencia no problemática de lo real y en la convicción de la naturaleza inmediata y atemporal de la percepción.³¹

Entre los factores que introdujeron la variabilidad en los resultados del funcionamiento del aparato perceptual podemos mencionar la inclusión del cuerpo; es decir, la intervención de otras funciones orgánicas como modificadoras de la percepción; aunque de modo diferente al que harán posible los estudios más recientes, desde entonces se planteaba en algunos círculos la necesidad de tomar en consideración otros aspectos de la sensibilidad corporal. Por la manera en que este tema se planteó en ese tiempo significó, dice Crary, que “la función de la visión se vuelve dependiente de una configuración compleja de factores contingentes del observador”.³² En otras palabras, al sujetarse a la dirección que establece la atención, la percepción dependerá en sus resultados de la situación e intereses de los sujetos que perciben, de ahí que se requieran mecanismos compensatorios para garantizar la continuidad de alguna acción, cuando la situación así lo demande. La importancia concedida a la atención surge entonces, de acuerdo con la interpretación de Crary, de las necesidades de control o regulación de lo que no se consideraba más como algo automático o confiable. Como contrapartida a esa desconfianza en la constancia de las operaciones perceptuales, se volvía especialmente necesario contar

³¹ Crary, *Suspensions of Perception*, 4.

³² Crary, *Suspensions of Perception*, 13.

con protocolos de atención; por ejemplo, para responder a los imperativos de la economía industrial en desarrollo. Esto es, la distracción o falta de atención podía tener consecuencias peligrosas en el trabajo industrial, o reducir la productividad de los trabajadores.

Crary presenta su investigación siguiendo el curso de dos fenómenos de distinta naturaleza: por un lado, contrastando y comparando los cambios en las nociones de percepción —tal como se manifiestan en un conjunto de textos y experimentos clave— y por otro, sus posibles vínculos con el desarrollo de nuevas tecnologías de la representación de imágenes (fotografía, cine) y de grabación de sonido; así como con el surgimiento de una incipiente industria del espectáculo, de formas novedosas de exhibición de mercancías y de publicidad comercial, entre otros factores de cambio social en la conformación de una nueva forma de vida urbana.

Sin poder detenernos en los pormenores de su argumento, esta nueva situación tuvo como resultado lo que Crary describe como un régimen doble de atención/distracción. El establecimiento de un “nuevo régimen disciplinario de atención” provocó también reacciones opuestas; esto es, dio lugar a la noción de “distracción” como descanso o resistencia ante las formas obligadas o coercitivas de atención. La idea de “entretenimiento” u ocio como contrapartida al trabajo regimentado permitirá el desarrollo paralelo de prácticas culturales que ocuparán esos espacios y que aparecen ampliamente documentadas en las artes. La imagen del paseante distraído (el *flâneur*, de Baudelaire) teorizada por Walter Benjamin, corresponde precisamente a este fenómeno. En el caso de las artes visuales abrirá, además, nuevas posibilidades de experimentación que caracterizarán sin duda las innovaciones de las Vanguardias. La importancia de la atención como un problema histórico —con efectos importantes para la concepción de la percepción y sus funciones epistémicas— en el régimen doble de atención/distracción tendrá consecuencias en muchos ámbitos del comportamiento social y en las respuestas que se generan ante esta nueva constelación de problemas. Estas consecuencias, por tanto, se manifiestan en tensiones entre actitudes opuestas; por ejemplo: mientras que, por un lado, la distracción (o falta de atención persistente) comienza a considerarse una patología (todavía en nuestros días el llamado “déficit de atención” en los niños), por otro, los regímenes paralelos de distracción (o inatención) adquieren un espacio propio en la naciente industria del entretenimiento de masas; de ahí el comentario de Christian Metz sobre cómo el cine y la televisión se han convertido en “competidores funcionales” de la ensoñación (o el *day-dream*).³³

³³ Christian Metz, *The Imaginary Signifier* (Bloomington: Indiana University Press, 1982), 135-137. Citado por Crary, *Suspensions of Perception*, cita 91.

Este tema interesó por supuesto a muchos filósofos, algunos lo vieron con pesimismo, otros como un elemento constitutivo de la nueva subjetividad moderna. También fue un tema importante para la psicología (por ejemplo, para William James) o el psicoanálisis de Freud. No obstante, lo que me interesa comentar, por último, es solamente la manera en que estos cambios en la noción de la percepción visual afectaron el trabajo de algunos pintores, tal y como lo estudia Crary.

La idea de que la percepción visual no es algo que simplemente se dé por sentado sino que puede manipularse, que es maleable y que, por ejemplo, puede sugerir tanto estados de atención, como de dispersión o segregación de la atención, encuentra un medio apto en la pintura como “puesta en escena” de estas nuevas actitudes y modos de relación visual. Crary analiza este tema en la pintura de Manet como una importante reconfiguración de la postura del observador, cuando éste, por ejemplo, tiene que enfrentar los campos visuales incompatibles entre sí de los personajes representados en un cuadro. Por ejemplo, en la pintura *El balcón*, de 1868, o en *El conservatorio* —o invernadero para nosotros— de 1879. En dichas pinturas los personajes representados adoptan posturas y una dirección de la mirada en apariencia independiente o que no toma en cuenta a los otros. En rigor, un espectador tendría que cambiar de posición (frente al cuadro) para atender la dirección que indica cada una de esas posturas. Ésta no era la manera tradicional de representar a un grupo de personas en la pintura; en el pasado, los personajes retratados (o representados) compartían un espacio físico y estaban relacionados de alguna manera entre ellos, además de establecer la coherencia entre sus campos visuales y respetar las fórmulas de cortesía de su tiempo; ahora, en cambio, en los casos referidos arriba, los personajes representados muestran actitudes de mutua indiferencia. Esto último, para Crary, supone el abandono de la revelación de la interioridad que pretendía lograr (o expresar) la pintura romántica —ahora nos resultan inescrutables— además de hacer visibles los cambios en las actitudes sociales de la nueva cultura urbana que tolera la indiferencia. Este tipo de pintura, en este caso de Manet, hace posible lo que en sentido estricto sólo podría hacer el cine con el uso de varias cámaras. Tal vez este juego en la representación fuera deliberado (visual o pictórica tanto como teatral o de usos sociales) como un reto ante la supuesta derrota del realismo pictórico frente a la fotografía. En otras palabras, esas pinturas consiguen en una sola imagen lo que la fotografía fija podría lograr solamente con varias tomas.

Crary estudia otros aspectos de la disociación como crítica implícita de las viejas teorías de la percepción unificada en la pintura de Seurat y, por último, en el intento de una nueva forma de síntesis en Cézanne, a las que no podremos referirnos aquí ya que no sería posible hacer justicia a estos análisis en el espacio que disponemos ahora.

Para terminar, quiero solamente considerar algunas de las razones del atractivo de la propuesta de Crary. La más importante para el tema que se planteó desde el principio: recontextualizar la filosofía de las artes y articular un nuevo tipo de acercamiento entre la historia del arte y la filosofía consiste en ofrecer recursos de análisis que permiten vincular los niveles más abstractos de la teoría (en este caso, pero no exclusivamente, la noción de percepción visual) con el estudio de fenómenos concretos del estudio de las imágenes. Para ello, el concepto-puente de atención juega un papel determinante. Una de las dificultades más evidentes para conseguir esta clase de cooperación interdisciplinaria es la de establecer niveles intermedios de análisis que nos permitan evitar las generalizaciones excesivas o con un contenido empírico pobre —una crítica válida a algunos enfoques filosóficos— y demostrar, al mismo tiempo, la pertinencia de establecer conexiones internas entre diferentes clases de fenómenos.

El mérito de esta propuesta consiste, entonces, en haber demostrado de modo convincente el carácter de testimonio de la pintura en un sentido no determinista (o de un objetivismo simplificador). Además de “historizar” el tema de la percepción, permite observar cómo las prácticas estéticas que se manifiestan en algunas obras son a la vez constitutivas de campos de problemas que afectan a otras esferas de la vida cultural; por ejemplo, al hacer patentes los modos de resistencia ante los nuevos regímenes normativos o disciplinarios de la atención. Finalmente, este tipo de aproximación a la teoría de las artes hace posible esclarecer el lugar de las proposiciones generales (que reclaman validez general, si quiere evitarse el término universal) y los estudios particulares (obras, actitudes, prácticas) en el diseño de una teoría de la experiencia estética (futura) más completa y adecuada a las necesidades y exigencias de ambas disciplinas.

Es preciso hacer notar, sin embargo, que las contingencias descubiertas en las funciones perceptuales desde el siglo XIX a las que hace referencia Crary —también apoyadas por estudios de psicología empírica más recientes— no tienen que conducirnos necesariamente a un relativismo historicista como el que parece sostener este autor. Aunque los fenómenos perceptuales sean considerados ahora como algo más complejo y variable y por más que dependan de nuestras maneras de ser y actuar en el mundo, no son ni podrían ser completamente inestables. En otras palabras, es posible combinar de modo razonable un tipo de teoría filosófica (o una filosofía del arte) sensible a la variabilidad histórica y las contingencias sociales, conservando, al mismo tiempo, un sustrato filosófico “naturalizado” capaz de dar cuenta de la estabilidad de nuestros organismos y sus capacidades cognitivas y afectivas como algo flexible, adaptable y en constante transformación. Me sitúo, entonces, en un lugar intermedio entre posturas absolutistas, afirmando la necesidad de cooperación entre la filosofía y los estudios históricos.

“ESTADO INTERMEDIO”:
LA ACTITUD SIMBÓLICA ANTE LA FORMA
EN LAS REFLEXIONES DE ABY WARBURG*

LINDA BÁEZ RUBÍ

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Ziegler Ästhetik

I.

Gibt es eine Wissenschaft d[er]Aesthetik?

*Die Aesthetik ist einerseits mit der Psychologie eng verwandt,
u. andererseits schafft sie allgemeinen Gesetze des Schaffens der
Phantasia. Also ist die Aesthet[ik] eine Wissenschaft.*

WIA. III. 34.8.2. Seminars Bonn/Strasburg, WS 1890/91¹

Hacia una neurofisiología de la estética

En una carta inédita de 1896 dirigida desde San Francisco a su futura esposa Mary Hertz, Warburg hablaba de la redacción de un manuscrito que sería en sus propias palabras: “prácticamente la quintaesencia de mis reflexiones. Le he dado en llamar, El simbolismo como determinación del perímetro (*Umfangbestimmung*)”.² Este cuaderno manuscrito documenta el intento de desarrollar una teoría simbólica con bases psicofisiológicas mediante la asistencia de principios científicos y fórmulas en las que se

¹ *Estética* de Ziegler

I.

¿Hay una ciencia d[e] la estética? / La estética está por un lado estrechamente vinculada con la psicología / y, por el otro, genera todos los principios generales de la creación / de la fantasía. Entonces la estética es una ciencia.

² Warburg Institute Archive (en adelante WIA), General Correspondence (en adelante GC) 26675, carta de Aby Warburg a Mary Warburg, San Francisco, 1896. El recorrido por América del norte lo realizó entre septiembre de 1895 y mayo de 1896.

conjugan reflexiones, tratando de explicar el proceso de simbolización.³ Este último debe entenderse en Warburg como un proceso iniciado por el individuo al enfrentarse a estímulos ajenos del mundo exterior y a las fuerzas de la naturaleza que lo habitan y que se resuelve de modo muy particular en la manifestación de la producción cultural-artística de la humanidad. Es por ello que Warburg reacciona ante las corrientes estéticas de su tiempo de tal modo:

La estética puede solamente avanzar metódicamente en cuanto aprenda a caracterizar aquello que el artista de manera inconsciente o sin su voluntad (imitando) produzca, mediante su técnica material, [p. ej.] en la pintura por medio del contorno o de la ambientación.⁴

En esta cita se deja entrever que Warburg proponía un nuevo acercamiento metodológico que consideraría a la obra de arte como un complejo producto de los factores psíquicos y sociales que actuaban en la “vida”, contribuyendo así a forjar el fenómeno de la expresión, donde la configuración del estilo debía entenderse y explicarse más allá de una simple apreciación estética: debía ser una comprensión de algo más profundo que se ocultaba bajo las formas artísticas, no de algo puramente metafísico sino anclado en procesos inconscientes o conscientes del artista, que a su vez

³ De este texto en alemán redactado entre 1896 y 1901, véase la reciente edición *Aby Warburg. Fragmente zur Ausdruckskunde*, eds. Ulrich Pfisterer y Hans Christian Hoenes (Berlín: De Gruyter, 2015), 295-316 (*Gesammelte Schriften*, en adelante GS, IV). El concepto *Umfangbestimmung* ha sido aún difícil de determinar en la investigación centrada en Warburg. El término cuenta con distintas variantes, de manera que su seguimiento en la historia del pensamiento filosófico y filológico se torna más dificultoso. Para consultar una diversidad de opiniones, véase Ernst Gombrich, *An Intellectual Biography* (Londres: Warburg Institute, 1970), 77-78; Bernd Villhauer, *Aby Warburgs Theorie der Kultur: Detail und Sinnhorizont* (Berlín: Akademie Verlag, 2002), 68-71; Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne Atlas und Walter Benjamins Passagen Werk* (Berlín: Akademie, 2004), 239; Philipp Ekardt, “Sensing-Feeling-Imitating. Psycho-Mimeses in Aby Warburg”, *Ilinx. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft*, núm. 2 (2011), 118-119; Susanne Müller y Giovanna Targia, “Die ‘Bruchstücke’ Aby Warburgs und die Frage des Stils”, en *L’Idée du style dans l’historiographie artistique*, eds. Sabine Frommel y Antonio Bruculeri (Roma: Campisano, 2012), 201-202; Maurizio Ghelardi, *Aby Warburg. La Lotta per lo Stile* (Turín: Aragno, 2012), 91. La opinión de la autora es que mediante esta palabra describe la distancia que media entre sujeto y objeto, y que al hacerse consciente en un nivel pragmático se expresa en la definición del contorno, si se piensa en imágenes, podría trasladarse a la forma, la *circumscriptio*.

⁴ “Die Aesthetik kann erst dann ‘methodisch’ fortschreiten, wenn sie auch das zu charakterisieren lernt, was der Künstler unwillkürlich oder ohne seinen Willen (nachahmend) in seiner Technik materiell, b[ei] Malerei durch d[en] Umriß oder d[ie] Stimmung produziert.” WIA. III. 43.1. *Grundlegende Bruchstücke*, 7 de febrero, 1892, núm. 240 (GSIV, 114).

fueran capaces de ser determinados mediante un lenguaje científico tomado de su época.⁵ La estética planteada por Warburg se forjaría entonces a partir de una terminología avenida de la psiconeurofisiología, la morfología botánica y la física.⁶ En su lenguaje emplea palabras descriptivas de fenómenos que tienen que ver con estos campos con el fin de integrar procesos anclados en explicaciones basadas en leyes científicas dentro de una teoría estética. Para Warburg sólo con el empleo de un vocabulario científico se lograría un giro en la concepción del símbolo, pues éste no debía ser una simple idea que se materializaba (de lo abstracto a lo concreto), sino más bien había de comenzar desde “abajo”,⁷ desde el reino material telúrico, y entenderse como producto que parte del acto de la percepción sensible para configurarse en formas simbólicas en el acto de expresión.⁸ Su interés se refleja en una preocupación constante que buscaba colmarse en el estudio de dichas disciplinas cuyo vocabulario acabaría por apropiarse para adaptarlo a su teoría de la simbolización. Esto es algo que no sólo terminaría por documentarse en notas y en dibujos, sino también en la adquisición de literatura científica que se reflejaría en la conformación de una de las secciones de su biblioteca, misma que permanece hoy día.⁹

⁵ Sobre este ambiente en el que se pugna por establecer una argumentación exacta de la estética como ciencia del arte (*Wissenschaft der Kunst*), véase sumariamente Hermann Drüe, “Die Psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich”, en *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft: Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, vol. 3: *Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich*, eds. Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt (Berlín: Gebrüder Mann, 1983), 71-98; Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst* (Múnich: Fink, 1999), 378-397. La formulación de unos “principios fundamentales” de la historia del arte en forma sistemática se trabaja en autores como Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, August Schmarsow y el artista Adolf Hildebrand.

⁶ En sus notas sobre estética que se encuentran bajo el fichero WIA III.2.1. Zettelkasten (en adelante ZK) 41. Aesthetik, esto se hace evidente. Las subdivisiones dentro del fichero como por ejemplo de “arte y mecánica” [041/021284-041/021291], “arte y psicología” [041/021292-041/021302] conjuntan referencias bibliográficas y anotaciones de lecturas realizadas por Warburg; y donde se encuentran, por ejemplo, referencias a los trabajos de Guyan, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine* (París: F. Alcan, 1891); Friedrich Zöllner, *Erklärung der universellen Gravitation aus den statischen Wirkungen der Elektrizität und die allgemeine Bedeutung des Weber'schen Gesetzes* (Leipzig: Gustav Fock, 1886), Joseph Petzoldt, “Maxima und Minima Oekonomia”, *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie und Soziologie*, núm. 14 (1890): 206-239, 354-442; y Siegmund Exner, *Die Physiologie der facettierten Augen von Krebsen und Insecten* (Leipzig: F. Deuticke, 1891). Todos los títulos, salvo el último, se pueden localizar en la biblioteca del Warburg Institute (Londres).

⁷ La crítica de Warburg es hacia la práctica precisamente de una estética de arriba para postular, a cambio, una “estética de abajo”. Véase WIA III.2.1. ZK 41. Aesthetik, 041/021365 Warburg remite a la lectura de Fechner, “Das Associationsprincip in der Aesthetik”, 179-191. La planta visualiza el concepto de la formación orgánica.

⁸ Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern*, 238-239.

⁹ Aunque no se desarrollaría en épocas posteriores durante su nueva residencia londinense. Los libros sobre esta temática parecen detenerse a principios del siglo xx, es decir, no se

En este sentido es necesario hacer una revisión de la opinión de Gombrich hacia Warburg con respecto a su poco interés en los resultados pragmáticos del acto creativo, pues nos da una visión poco justa de la complejidad que Warburg planteaba. Si bien Gombrich reconoce que la “determinación del contorno” (*Umfangbestimmung*) tiene que ver con circunferencia y contorno, acaba por situar ambas como operativas en imágenes conceptuales, refiriéndose así a la formación de los “esquemas” mentales en sentido kantiano.¹⁰ Asimismo, se lamenta de que en muchos de los apuntes tardíos, Warburg identificaba el arte siempre con una actividad espiritual centrada sólo en el dominio del mundo, de manera que dicha preocupación le impedía dedicarle mayor atención a los problemas y las funciones ejecutadas por el acto creativo de la imaginación.¹¹ Ciertamente, como lo ha aclarado Zumbusch, no es una teoría del símbolo dirigida sólo al arte sino que tiene otro alcance, ser una teoría cultural,¹² sin embargo no olvidemos que el “proceso de simbolización” implica dos aspectos medulares en el proceso creativo artístico que tienen que ver con el mundo sensible: la percepción y la expresión, ambos ejes del modelo teórico de creación artística en Warburg y cuyo vínculo intermedio viene a ser precisamente lo que Gombrich parecería echar de menos: la imaginación como “catalizador,” “interruptor” de energías cambiantes. Si bien resulta difícil encontrar una sistematización en las definiciones de Warburg que versan sobre la imaginación/fantasía,¹³ no sería correcto no explorar el interés y el papel tan importante que desempeñaron para él dentro del proceso artístico de percepción y expresión. Esto, no sólo a nivel filosófico especulativo, sino sustentado en qué medida trató Warburg de ligar las operaciones de dichas facultades con funcionamientos fisioneurológicos. La neurofisiología de su época contaba con neurólogos psiquiatras como Gilber Ballet (1853-1916) o David Ferrier (1843-1928) cuyos estudios fueron

fomentó su compra y por tanto actualización. Las causas que determinaron esto se debieron a una complejidad de factores que sería imposible dilucidar aquí, pero que se deberían de pensar bajo el contexto de adaptación y legitimación de la biblioteca en la cultura inglesa académica e institucional de aquella época.

¹⁰ Gombrich, *An Intellectual Biography*, 77.

¹¹ Gombrich, *An Intellectual Biography*, 78.

¹² Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern*, 240.

¹³ Véase nota 2 y dentro del fichero WIA. III. 2.1. ZK 41. Bajo *Aesthetik* se pueden encontrar apartados como “Die Phantasie als Grundkraft” [041/021201-041/021207] con bibliografía dedicada a dicha facultad. Se encuentran referencias a estudios como por ejemplo de Alfred Biese, *Das Metaphysische in der dichterischen Phantasie: ein Beitrag zur vergleichenden Poetik* (Berlín: A. Haack, 1889); y Wilhelm Dilthey, *Über die Einbildungskraft der Dichter*, *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, vol. X, Heft 1 (1878): 42-104. Ambos ejemplares localizables en la biblioteca del Warburg Institute (Londres).

seguidos por Warburg en sus notas sobre estética (fig. 1). En el dibujo que se presenta tomado de Ballet, *Le langage intérieur et les diverses formes de l’aphasie* (Paris: F. Alcan, 1886), Warburg reproduce la localización de las circunvoluciones del cerebro frontales (F, F2 y F3), parietales ascendentes (P α y P), temporales (T1, T2), y en ellos los centros del lenguaje verbal y visual resaltados con color. Esto demuestra el interés en la localización donde se generan, junto con el lenguaje, las imágenes en la masa orgánica cerebral, lo cual supone funciones cerebrales en las que opera la memoria, la imaginación/fantasia y que son centrales para establecer diferencias y, al hacerlo, “distancia”. El proceso de simbolización implica, por tanto, un “estado intermedio” (*Zwischenzustand*) que marca una tensión entre sujeto (percepción, mundo interior) y objeto (exterior) cuyos canales de determinación de distancia vienen a ser dichas facultades.¹⁴ A lo largo de sus escritos se deja ver esta preocupación por la definición de sus funciones y sus alcances, y el empleo de un lenguaje anclado en aspectos científicos de su época; hacia finales de su vida apuntó:

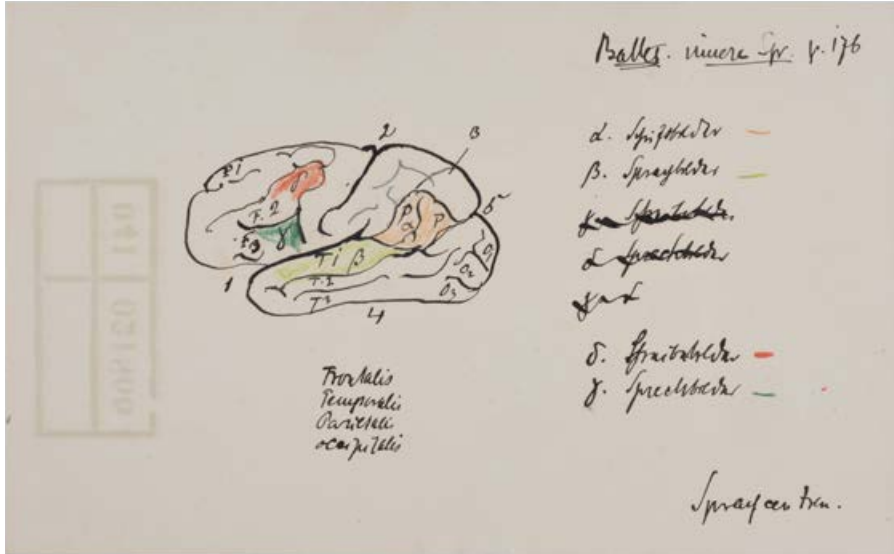
La lógica de la fantasía crea un espacio de reflexión
Órgano creador [a partir del cual se] genera
Una especie de ganglio interruptor dinámico (Ganglion dynamischer Umschalter)¹⁵

Ahora bien, ¿en qué radica esta importancia? La fantasía/imaginación es una facultad que reconfigura las formas de los objetos percibidas del exterior en expresiones formales nuevas, materializadas mediante la acción del cuerpo, como los gestos o bien el empleo de sus miembros como las manos en el caso de la pintura. Warburg decía: “el arte es un modo particular de cómo uno reacciona contra la impresión de las imágenes.”¹⁶ Es por ello que esta función de “reconfiguración” de energías se puede entender como la ejecución de una nueva circunscripción (*Umschreibung* o bien *Umfangbestimmung*), no sólo a nivel mental, sino como un proceso corporeo-mental que desemboca en una expresión sensible y material. No ponemos en duda que Warburg lo derive de Kant, sin embargo, es necesario destacar que no se trata sólo de algo abstracto, sino que se vincula con algo muy pragmático si lo pensamos en imágenes en el acto de expresión: con el acto de trazar, dibujar líneas, contornos, dar una forma, es

¹⁴ Véase WIA III. 45.1. *Symbolismus als Umfangbestimmung* [1896–1901], 30 (GS IV, 307).

¹⁵ WIA III.102.5.3. Grisaille, Mantegna, junio de 1929, fol. 17.

¹⁶ “Die Kunst ist eine besondere Art wie man gegen die eingedrückten Bilder reagiert”, WIA. III. 43.1. *Gundlegende Bruchstücke*, 7 de febrero, 1890, núm. 48 (GS IV, ed. Ulrich Pfisterer y Hans-Christian Hoene [Berlín: De Gruyter, 2015], 31).



1. WIA. III.2.1. ZK 41. Aesthetik, 041/021868.
Foto: Ian Jones, Warburg Institute Archive, Londres.

decir, resultados visibles de una acción (*Handeln*). En este sentido más que dominar mentalmente, Warburg se refería también a dar una dirección, trazar la línea, ¿no sería acaso orientarse en el espacio mediante el trazo de la línea?¹⁷ Ahora bien, Warburg ve ese trazo que caracteriza la forma artística como resultado de un intento de distanciamiento entre el sujeto y el objeto percibido.¹⁸ Veamos cómo sucede esto.

¹⁷ No podemos dejar de mencionar aquí la importancia del acto de dibujar (sus medios como la mano y los instrumentos) y los procesos que se ponen en marcha durante su ejecución; esta idea se puede apreciar en Warburg, “Sandro Botticelli (1898)”, 61-68, especialmente 63: “Sandro Botticelli’s Auge und Hand sind die natürlich frischen Organe und scharfen Werkzeuge des florentinischen Künstlers der Frührenaissance [...] von stiller Schwermut bis zu heftiger Erregtheit zum Ausdruck zu bringen.” Para la época que nos atañe y su empleo remito al estudio de Sabine Mainberger, *Experiment Linie: Künste und ihre Wissenschaften um 1900* (Berlín: Kadmos, 2010), en especial 174-177 donde refiere al tema en Warburg.

¹⁸ Véase WIA III. 45.1. *Symbolismus als Umfangbestimmung* [1896-1901], 23 (*GS IV*, 301); y más adelante nota 24.

La línea orgánica: empatía y expresión

El acto psicofisiológico de la percepción de las formas y los estímulos que éstas provocan, dentro de un proceso de creación, se convierte en el individuo creador en un proceso de reflexión. Basado en las teorías empáticas de Robert Vischer (1847-1933)¹⁹ y Theodoro Lipps,²⁰ entre otros, Warburg considera que al ver una forma, los ojos siguen —en una especie de imitación— la línea de dicha forma y al hacerlo le transmiten al nervio óptico oscilaciones y a su vez éstas afectan el alma del sujeto al mover sus emociones.²¹ Warburg echa mano de esta explicación de la percepción fisiológica para expandirla al mundo psicológico vinculado con el proceso de

¹⁹ Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik* (Leipzig: Credner, 1873). Las anotaciones de Warburg de esta obra en WIA. III. 2.1. ZK 41. Aesthetik, 041/021159-041/021164. El movimiento de un objeto que se percibe por medio de la vista se traslada al sujeto mismo quien “padece” tal movimiento al reproducirlo. Véase al respecto Frank Büttner, *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik, 1780-1980*, eds. Christian Drude y Hubertus Kohle (Múnich y Berlín, ed. 2003), 82-93.

²⁰ Como por ejemplo el estudio anotado por Warburg mismo de *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung* o el de *Raumästhetik* del cual Warburg extrajo pasajes con dibujos ilustrativos. En el primero podemos tomar lo siguiente como punto de partida de Warburg: “[nöthige] Erfahrung hat es dahin gebracht, dass wie keine Linie sehen können, ohne in ihr eine Kraft thätig, eine Bewegung wirksam zu denken, ohne sie zu fassen als Ausdruck einer Art der Lebendigkeit oder inneren Regsamkeit” (la experiencia [necesaria] ha traído consigo que no podamos ver ninguna línea sin que consideremos en ella una fuerza actuante, un movimiento eficaz, sin que la consideremos como expresión de una especie de vivacidad o actividad interior. Warburg anotó dos palabras al margen izquierdo de este párrafo: “Dynamisierung und Kraft” (Dinamización y fuerza). Continúa un par de líneas más abajo: “Auf Grund von Erfahrungen ist die Gerade für uns nicht nur da, sondern sie streckt sich von einem Ausgangspunkte zu einem Zielpunkt. Die Krumme Linie biegt und schmiegt sich, das stehende Rechteck fasst sich nach innen zusammen und gewinnt so die Fähigkeit, sich frei aufzurichten [...] So eng ist diese gedankliche Verbindung, dass wir in keinem Augenblick uns von diesen Kräften, diesen Arten der Bewegung und Lebendigkeit ganz losmachen können; immer sind sie im Akte der Wahrnehmung als Begleiter zugegen; immer ‘ist uns so’, als nähmen wir mit den Linien und linearen Formen zugleich eben diese Kräfte und Bewegungen wahr” (Con base en las experiencias, la línea recta no está para nosotros ciertamente solo ahí, sino que se extiende desde un punto de salida hacia otro de destino. La línea curva se tuerce y desliza, el rectángulo inmóvil se repliega hacia el interior, y gana así la capacidad de erigirse libremente [...] Así de estrecha resulta esta relación conceptual, que en ningún momento podemos librarnos completamente de estas fuerzas, estas formas de movimiento y vivacidad; siempre están presentes en el acto de la percepción como compañeras que asisten; siempre “así nos acaece”, como si percibiéramos al mismo tiempo con las líneas y las formas lineares precisamente estas fuerzas y movimientos), en Lipps, *Ästhetische Faktoren*, 222-223. Para un estudio sucinto del caso Klaus-Peter Lange, “Zum Begriff der Einfühlung (Theodor Lipps und Johannes Volkelt)”, en *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, eds. Helmut Koopmann, J. Adolf Schmoll, vol. 1 (Fráncfort del Meno: Klostermann, 1971), 113-128.

²¹ Vischer, *Über das optische Formgefühl*, IV-VII.

expresión creativa. La respuesta ante estímulos que se tiene en un proceso creativo a la luz del fenómeno neurofisiológico no resulta ser un acto directo sin mediación, es decir, no es una reacción inmediata sino una reacción refleja, en otras palabras, de *reflexión*. Ella es la condición que da lugar al establecimiento de una distancia, en otras palabras, con ella se abre el espacio de reflexión (*Denkraum*), donde el individuo es capaz de transformar los impulsos que le transmite la forma que ve y reproduce en su interior, es decir —y aquí la diferencia—, el individuo creador los configura en un segundo paso según una voluntad consciente en un acto de expresión mediante la determinación del contorno, o bien, en lo que pondremos nuestra atención en esta ocasión, en el trazo de la línea llevado a cabo por una extensión corporal que viene a ser la mano como instrumento.²² Misma idea que se deja entrever en la siguiente cita de Warburg al emplear dentro de la percepción visual misma, verbos hápticos como palpar, tantear: “El acto “creativo” es un “intento de distanciamiento” en relación con el objeto, con una subsiguiente palpación que tantea y circunscribe”.²³

Warburg expone aquí un planteamiento que no sólo pareciera interpretarse según operaciones psíquicas producto de la percepción, sino vinculadas a ellas operaciones que mueven al individuo a actuar (*Handeln*), y que dentro de un proceso artístico se convierte en expresión. Por tanto, el proceso de simbolización en Warburg se extiende a plantear una relación entre *mente* y *mano*, *reflexión* y *acción*, articulando con ello el fenómeno de la expresión dentro del proceso de creación de formas bajo parámetros artísticos. Más allá aún, Warburg no sólo trata de definir y explicarnos esto, sino que —y aquí va nuestra propuesta— lo pone en práctica *él mismo*.²⁴ Sus bocetos, dibujos, esquemas que son una presencia constante y nada

²² Con base en sus lecturas de Thomas Carlyle, *Sartor resartus, oder Leben und Meinungen des Herrn Teufelsdröck in drei Büchern* (Leipzig: Wiegand, 1882), Warburg trabaja en el concepto del ser humano como un “tool-using-animal” (la palabra, la traducirá al margen al alemán como *handtierendes Thier*, 34), es decir, un animal dispuesto a actuar mediante instrumentos, desde la mano hasta extensiones artificiales.

²³ “Der ‘künstlerische’ Act ist ein auf das Objekt bezüglicher ‘Entfernungsversuch’ mit nachfolgender abtastender umschreibender Befühlung.”, en WIA III. 43.1. Grundlegende Bruchstücke, 23 de marzo, 1896, nr. 305 (GS IV, 150); otros pasajes similares que suponen el establecimiento de distancia con el acto de circunscripción en escritos unos días antes, en WIA III. 43.1. Grundlegende Bruchstücke, 15 de marzo, 1896, nr. 304 (GS IV, 148).

²⁴ Unas líneas más abajo se habla del amplio espectro de dibujos que se tiene según los fines didácticos, epistemológicos, artísticos que se persiguen, aspecto que aún falta por estudiar en Warburg. Sobre la importancia del dibujo dentro de procesos icónicos, ya sean epistemológicos o artísticos véase Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen* (Berlin University Press, 2007), 141-158.

despreciable en sus notas manuscritas nos dan cuenta de ello.²⁵ Desde su época de estudiante, el dibujo era práctica común en la disciplina de los estudios de historia del arte, por lo que estaba entrenado para dibujar proporciones de formas de objetos. A lo largo de sus cursos, solía no sólo tomar notas sino hacer bosquejos de elementos tratados en el curso.²⁶ Warburg dibujaba cuando veía y estudiaba en una composición formas que le interesaban y que llamaban su atención, tratando de resaltar elementos. Nos da la impresión de que la sujeción de la línea en formas esquemáticas así como más libres (volutas, figuras), muestran a un Warburg interesado en la vivencia misma de lo que significa “trazar”, “circunscribir”, y hasta en ciertas ocasiones pasar de una función didáctica y epistemológica del dibujo a una donde trata de reactivar mediante la *mimesis*²⁷ lo que los mismos pintores como Sandro Botticelli experimentaron.²⁸ En este sentido, podríamos aventurar a decir que para Warburg la vista percibe, el ojo mide, pero a la vez forma mediante la mano (fig. 2).²⁹ En este dibujo que Warburg hizo del

²⁵ Al respecto véase el estudio de las proporciones y cálculos junto con literatura en WIA III.2.1. ZK 41. Aesthetik, 041 /021513-041 /021595, en los que es posible encontrar dibujos de cabezas y medidas. Warburg se interesa desde el número como medida de proporción filosófica en los clásicos (Platón, Plinio) o bien en las matemáticas y su aplicación constructiva como en Vitruvio (041/021581 y 041/0210591), así como el seguimiento de su influencia en pensadores del Renacimiento (Lucca Paccioli y Leonardo da Vinci).

²⁶ Este aspecto trabajado en Spyros Papapetros, *On the Animation of the Inorganic: Art, Architecture, and the Extension of Life* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2012), 37-42.

²⁷ Sobre el concepto de imitación en Warburg explicado a partir de la *Einführung* de R. Vischer, véase Ph. Ekardt, “Sensing—Feeling—Imitating. Psycho-Mimeses in Aby Warburg”, 104-109. Sin embargo, faltaría explorar no sólo las corrientes de la época mencionadas, sino qué tanto influye también en Warburg el concepto de *mimesis* forjado en el humanismo renacentista dentro de la tratadística del arte.

²⁸ Elucidatorio es el siguiente pasaje donde parece entenderlo desde su propia posición: “wer jedoch nicht nur sich selbst in Sandro’s Temperament gefallen, ihn vielmehr als Künstler psychologisch verstehen will, der muß ihm auch in das helle Tageslicht seiner Tätigkeit als Schilderer leidenschaftlich bewegten körperlichen und geistigen Lebens und auf den verschlungenen Pfaden folgen, die er als williger Illustrator der gebildeten florentinischen Gesellschaft so häufig zu wandeln hatte” (quien, empero, no ha sido atraído únicamente por el temperamento de Sandro, y lo entiende mucho más a nivel psicológico como artista, lo debe ver también a la esclarecedora luz de su actividad como forjador tanto de la vida corporal apasionada en movimiento como de la vida espiritual y seguirlo por las veredas laberínticas por las que tuvo que deambular frecuentemente como ilustrador de cultivada sociedad florentina), en Warburg, “Sandro Botticelli (1898)” (GSI.1, 63).

²⁹ Los dibujos se encuentran junto con otras notas en las que Warburg anotó medidas y calculó proporciones faciales de retratos de medio busto de perfil (Simonetta Vespucci) o en pinturas como las que vendrían a ser tema de su tesis de doctorado, *La primavera y el Nacimiento de Venus*, utilizando parámetros propocionales practicados en la Antigüedad clásica. La misma actitud tiene Warburg con otros artistas como Piero della Francesca, Pisanello, Guirlandaio, y



2. WIA. III.2.1. ZK 41. Aesthetik, 041/021649. Foto: Ian Jones, Warburg Institute Archive, Londres.

retrato de Simonetta Vespucci de Botticelli, detecta y reproduce a su vez el perfil que vemos y lo enmarca bajo una retícula matemático-geométrica, lo que nos garantiza la impresión de estabilidad y nos transmite la sensación de estática (bajo el número que sujeta y estructura), sin embargo, si vemos su dibujo con atención, resalta al mismo tiempo (con diferente matiz) los elementos que transmiten la sensación de lo dinámico:³⁰ los cabellos flotantes, los ornamentos del cabello que son extensiones de él apelan a aquellas formas animadas,³¹ llenas de vida que imitan el movimiento.

cuyos esbozos deja ver un interés por la definición del esquema, y su inserción en la retícula que mide, haciendo especial énfasis en el triángulo (procedente del *Timeo* de Platón y retomado por Vitruvio, pero también en las líneas más libres que conforman el rostro.

³⁰ Así, Warburg seguiría de cerca las palabras que anotaría de su lectura de G. Semper, *Über den Schmuck*. Zürcher Monatschr. d. w. G. 1856, I, 117: "Ästhetik des Rein-Schönen hat ihre materielle Grundlage in der Dynamik und Statik" (la estética de lo puramente bello tiene su base material en la dinámica y la estática", en WIA. III. 2.1. ZK 41. Aesthetik, 041/021147. Asimismo lo menciona en los puntos de sus tesis de doctorado a manera de introducción, véase WIA. III.40.1.1. núm. 2. *Vier Thesen* [1892-1906] (GS IV, 288).

³¹ La referencia bibliográfica que da Warburg de Eduard von Hartmann, *Unorganisches und Organisches* (1903), abre la posibilidad de una investigación más detallada sobre la animación

El placer que se tiene en la línea que se desplaza hacia adelante tiene en común con el ornamento lo siguiente: en que no se da ninguna imagen (*Bild*) que exige la comparación con la vida real, sino en cambio, el espectador se identifica con la actividad del artista (en el placer de la plena actividad) esto que es desigual: que cada uno de los motivos no se repiten en contornos (*Umriss*) iguales, sino que a partir de un punto final cambian constantemente de dirección (*Richtung*).³²

En este ejemplo, Warburg no solamente se dedica a copiar mecánicamente: mediante el dibujo, el trazo de la línea nos expone su interés en la ampliación de esta misma en formas, es decir persigue el desarrollo orgánico del cabello y otros elementos inorgánicos (ornamentos sobre el cabello o collares, por ejemplo) que mediante la línea adquieren organicidad. Esto por un lado, pero por el otro y más importante para entender su proceder, al tirar la línea reproduce, reaccúa, es decir, transforma los estímulos recibidos de las formas de los modelos, y con ello, nos pone de manifiesto el proceso en que Botticelli se sumerge al retomar los modelos que le suministran las formas de la Antigüedad clásica (presentes en los sarcófagos o bien la plástica) para, a su vez, transformarlas y adoptarlas en su repertorio formal expresivo.³³ A mi manera de ver, Warburg señala la importancia de la línea como portadora de un dinamismo, mismo que tanto el artista como el espectador reproducen en su interior (previamente percibida la línea de manera sensible por el ojo), generando afecciones que al redirigirse por el camino de la expresión desembocan en motivos cuyos contornos resultan distintos porque cada uno los dota de una dirección cambiante donde se manifiesta una voluntad, un interés *proprios*.

de lo orgánico, pues en su libro desmitifica que lo orgánico esté separado de lo inorgánico en sus formaciones. Hartmann propone una similitud entre lo orgánico y lo orgánico sin romper características propias y establece así un puente como un proceso dinámico que se puede ver en ambos. Sobre las formas inorgánicas animadas en Warburg, véase asimismo Spyros Papapetros, *On the Animation of the Inorganic, Art, Architecture, and the Extension of Life*, 113-165.

³² “Die Freude an der sich vorwärtsbewegenden Linie hat mit dem Ornament(aten) diesgleiche: daß kein Bild, das Vergleich mit dem wirklichen Leben fordert, gegeben wird, sondern d. Zuschauer sich mit d. Thätigkeit des Künstlers identifiziert [in der Freude der füllenden Thätigkeit] dies ungleiche: daß die einzelnen Motive nicht in gleichen Umrissen wiederholt [werden], sondern von einem Endpunkt ausgehend, stets die Richtung wechseln”, en WIA. III. 43.1. *Grundlegende Bruchstücke*, Estrasburgo, 23 de febrero de 1890, nr. 49 (GS IV, 31).

³³ Véase esta práctica artística de Botticelli en su tesis de doctorado “Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling: eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance”, en *Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* (GS I.1, eds. Gertrud Bing y Fritz Rougement [Leipzig y Berlín: Taubner, 1932], 1-60 y 307-328).

Sujeto como portador
 Objeto del arte del dibujo [es] la línea
 Objeto como [algo] portado
 El arte plástico
 La circunferencia

[...]

en qué medida se da una circunscripción (determinación del contorno) o un exageración (determinación direccional longitudinal).³⁴

Warburg amplía el concepto de línea en su función al poner en tensión la circunscripción-determinación del contorno y la exageración-determinación de la direccional longitudinal. Para explicar este último concepto es necesario traer a colación a Gottfried Semper cuyos estudios sobre la estética del ornamento como *Über den Schmuck* (1856) y *Der Stil in in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* (1860-1863) fueron claves para la formulación teórica de Warburg sobre cómo el ornamento ha de estudiarse como elemento clave en el proceso de simbolización.³⁵ Brevemente resumiremos los aspectos que Semper trabajó sobre las funciones del ornamento y su clasificación al poner especial atención en cómo se comportan con relación al cuerpo y al espacio bajo vectores como arriba-abajo (verticalidad), delante-detrás (horizontalidad) que se determinan por su sujeción a la fuerza gravedad.³⁶ Bajo este aspecto Semper establece tres clasificaciones de las cuales se discutirá la tercera por su estrecha relación con Warburg: el ornamento de dirección (*Richtungsbestimmung*) remarca y resalta el movimiento del cuerpo y se presenta en tres variantes (sólido, inmóvil y ondulante); para Semper el ondulante (*flatternde*) “no solamente describe la dirección sino que a la vez acentúa la determinación, el movimiento, el grado de velocidad con el cual la aparición persigue su

³⁴ S[an] Fr[anc]i[s]co / Public Libr[ary]. / Subj[ekt] als Träger / Obj[ekt] der zeichnenden Kunst die Linie / Obj. als *getragenes* / die plastische Kunst / der Umfang // [...] Inwiefern liegt eine Umschreibung (Umfangsbestimmung) oder eine Uebertreibung (Längsrichtungsbestimmung) vor.”, en WIA. III. 43.1. *Grundlegende Bruchstücke*, núms. 306, 307 (GS IV, 150).

³⁵ Sobre el interés del ornamento en Warburg a la luz de Semper, véase S. Papapetros, “Warburg, lecteur de Semper: ornement, parure et analogie cosmique”, *Images RE-vues*, núm. 4 (2013): 2-28.

³⁶ Tres son las clasificaciones del ornamento: “lo que cuelga” (Behang); “anillo” (Ring) y ornamento de dirección (Richtungsschmuck). G. Semper, *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol* (Zúrich: Meyer und Zeller, 1856),

dirección.”³⁷ Como ejemplos de acentuación enfática en la dirección y el movimiento considera los lazos flotantes, hilos y cosas similares, como el conglomerado del cabello recogido en nudos delante o detrás, o bien simplemente libre en movimiento.³⁸ Retornemos a Warburg quien introduce un cambio en la teoría semperiana del ornamento al reformular el vocablo *Längsrichtungsbestimmung*, lo que se deja ver en su dibujo: la línea como objeto “*getragenes*” puede indicar en la interpretación una *trasposición* de ella en *el espacio* externo al sujeto, ya sea sobre el papel (dibujo) o en el espacio (plástica).³⁹ El mismo sufijo *längs-* de longitud amplía la dirección al “proyectarla” en el espacio de manera pragmática pues la longitud supone la noción de desplazamiento de algo por el espacio (o “abriendo” el espacio) y la línea es no sólo una visualización de ello, sino un “hacer visible”. Así, Warburg enriquece la palabra original al introducir de manera consciente el acento en la línea trazada en el espacio y bajo la cual se pone en marcha también un dinamismo anímico que, es expresión de la intención, de la voluntad que mueve al cuerpo por el espacio. Con ello no se hablaba de un mero ejercicio de interpretación subjetiva de lo que las formas eran capaces de manifestar, sino de una búsqueda de leyes que comprobaran movimientos de la psique y manifestaciones de expresión, intereses presentes en la manera de plantear la estética en la escuela de habla germana de la segunda mitad del siglo XIX, cuyo programa llamaría la atención del entonces joven Warburg:

en general comprender el desarrollo artístico y darse a la tarea de: buscar las leyes y el orden que se dan en cada caso en particular durante el proceso de generación y manifestación de apariencias artísticas, [[y]], a partir de lo encontrado, derrivar principios generales, características de una doctrina empírica del arte.⁴⁰

³⁷ Semper, *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes*, 13.

³⁸ Semper, *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes*, 13.

³⁹ El empleo del verbo alemán (*tragen*) tuvo un amplio espectro de acepciones semánticas, entre otras se utiliza también *ziehen* (jalar) vinculándose a su vez con la palabra anglosajona *draw*. Posteriormente se le asoció en algún momento con la palabra latina “trahere” que conlleva el sentido de transporte, traslado en el espacio. Véase *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, vol. 4 (Múnich: Dt. Taschenbuch-Verlag, 1999), col. 1049.

⁴⁰ En el ejemplar que Warburg poseía y que forma parte en la actualidad de la KBW, se encuentra marcado con doble raya al margen: “allgemein das Kunstwerden, auffassen, und sich die Aufgabe stellen: die bei dem Prozess des Werdens und Entstehens von Kunsterscheinungen hervortretende Gesetzlichkeit und Ordnung im Einzelnen aufzusuchen, aus dem Gefundenen allgemeine Prinzipien, die Grundzüge einer empirische Kunstlehre, abzuleiten.”, en Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik*, vol. 1 (Múnich: Bruckmann, 1878), VI.

Morfología de las “formas adicionales”

Podemos decir así que se actúa bajo el dictum de encontrar la ley interna que rige las formas artísticas y en este intento se toma el funcionamiento de la naturaleza y sus leyes como una analogía que constituye el modelo ejemplar a seguir: encontrar la proporción, la armonía y la simetría no sólo en su resultado final (estática) sino en su desarrollo, crecimiento. Pensándolo en términos de la línea: su desenvolvimiento en el espacio. Es interesante detectar cómo esto se plantea ya en Semper, proponer que la simetría se hace presente, en su verdadera significación y máxima variedad en la relación con la proporción, sólo en las formas de las plantas.⁴¹

el principio y fin de la formación de la planta se representa mediante microcosmos envueltos en sí mismos, a saber, mediante las células cúbicas de las células de las plantas, la flor y el fruto. Sólo la planta en su crecimiento presenta una relación macrocósmica y en ella se desarrolla al mismo tiempo la vida que entra en conflicto con aquella relación macrocósmica como principio de formación, a saber, como el principio de proporcionalidad.⁴²

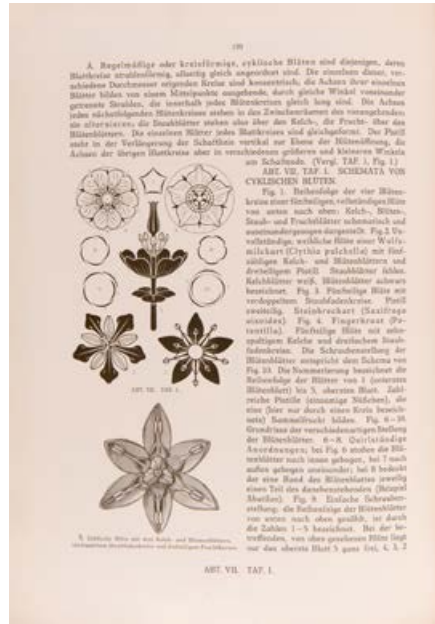
La influencia que tendría Semper en la forja de una *Formenlehre* (doctrina formal) del ornamento, en la que las formas artísticas se generan bajo el seguimiento de leyes generales que regulan el crecimiento de la naturaleza, se refleja en la proliferación en esa época de manuales, donde se reflejan las características espaciales de lo bello y que vienen a ser la simetría (unidad macrocósmica), proporcionalidad (unidad microcósmica), y dirección (unidad de movimiento).⁴³ Así tenemos diccionarios y atlas ilustrados de ornamentos florales, como por ejemplo Ferdinand Moser, *Handbuch der Pflanzenornamentik. Zugleich eine Sammlung von Einzelmotiven für Musterzeichner und Kunstgewerbetreibende* (Leipzig, 1893) y M. Meurer, *Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze* (Dresden, 1909) (fig. 3).

⁴¹ “vielmehr tritt die Symmetrie in wahrer Bedeutung und grösster Mannigfaltigkeit, in Verbindung mit der Proportionalität, zuerst bei den Pflanzengebilden hervor.” (“mucho más se manifiesta la simetría en su verdadero significado y mayor variedad, en conexión con la proporcionalidad, primero en la estructura de las plantas”), en G. Semper, *Der Stil*, XXIX. Véase las anotaciones de Warburg relativas a este texto en WIA.III.2.1. ZK 41. Aesthetik, 041/021155-041/021168.

⁴² “Beginn und Ende des Pflanzengebildes wieder durch in sich abgeschlossene Mikrokosmen repräsentiert sind, nämlich durch die kugelhähnliche Pflanzenzelle, die Blume, die Frucht. Nur die Pflanze in ihrem Wachstum hat makrokosmischen Bezug, und bei ihr entwickelt sich zugleich das Leben, das im Konflikt mit jenem makrokosmischen Bezüge als Gestaltungsprinzip, nämlich als das Prinzip der Proportionalität, sich betätigt.”, en G. Semper, *Der Stil*, XXX.

⁴³ Semper, *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes*, 19.

3. M. Meurer, *Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze* (Dresde, 1909), 170.



Ahora bien, Warburg asocia el desarrollo de las formas, y por ende de la línea, con el crecimiento orgánico de la forma o (planta) que a su vez se vincula con el ornamento. Sin embargo, lo que le interesa a Warburg es la “desviación” de esa proporcionalidad en el desarrollo de la vida y que responde a “irregularidades psíquicas” que dan cuenta de estados emocionales fuera de ese aparente orden y estabilidad, pero que necesitan de ellos para hacerse visibles. Las “vibraciones” de la línea, sus modificaciones son síntomas que sólo se hacen conscientes en su tensión con el orden.

Al regresar al estudio de Warburg de Botticelli: las líneas ondulan-tes del cabello contrastan con la retícula donde se proyecta el perfil de Simonetta Vespucci, inscrito en una arquitectura de proporciones macro-cósmicas virtuvianas. ¿No es acaso en esta visualización donde se hace evidente la tensión entre la líneas rectas de medición y las ondulan-tes de crecimiento orgánico? Y, éstas últimas, ¿no son acaso los síntomas visua-les de la vida en movimiento?

Se pregunta, ¿a qué obedece ese desenvolvimiento?, ¿qué factores ejercen influencia sobre él? No se trata sólo de la relación macrocósmica de fuerzas establecidas que determinan el desarrollo de su crecimiento y con ello las formas, sino también de un microcosmos que sustenta y mantiene todo el sistema y la estructura interna, pero que a su vez ésta depende de los factores externos para su posterior desarrollo y transformaciones.

Investigación sobre la función del símbolo y de la actividad simbólica en la economía psíquica.

Morfología (doctrina del desarrollo) de las formas adicionales circunscribientes y tipificantes indiferenciadas sin causa

<Formas adicionales> reforzantes unilaterales⁴⁴

Y esta idea la implementa con los estudios de morfología botánica donde el análisis de la fisiología de las plantas trata de encontrar un sistema de constantes y factores mediante los cuales se pueda explicar el desarrollo de la vida y del crecimiento (Goethe, *Formenlehre der Pflanzenphysiologie*).⁴⁵ La morfología se entiende entonces a partir de las metamorfosis (purificación química de la savia, filtración mecánica; en suma intercambio de fluidos y composición de nuevos) que son la base de la fisiología, pues nos muestra las leyes por medio de las cuales las plantas llevan a cabo procesos de metamorfosis: La forma y la construcción de lo orgánico dependen tanto de leyes de la naturaleza interna (intercambio de fluidos); y leyes de las condiciones externas (modificaciones y momentos de adaptación a las condiciones del mundo que rodea). Se busca por los elementos constitutivos, así como por las condiciones principales de la forma.

Ahora bien, ¿cómo integra Warburg la doctrina del intercambio de fluidos en las plantas con la formas aditivas (*Zustatzformen*) u ornamentos? Si se toman como extensiones de algo (un eje rector, el tronco), entonces las formas visibles exteriores están condicionadas por el “alimento” que toman de la base, su desarrollo formal se ve supeditado a los “fluidos” internos que circulan por el cuerpo de la planta. Estos son producto de un procesamiento de minerales, “un intercambio de fluidos” que muestra sus efectos mediante el crecimiento de la planta, sus ramas, hojas y demás.

⁴⁴ “Untersuchung über die Function des Symbols und der symbolischen Handlung im psychischen Haushalt./Morphologie (Wachstumslehre) der umfangbestimmenden typisirenden Zusatzformen undifferenzirten unzweckmäßigen/einseitig verstärkenden < Zusatzformen>”, en WIA III. 43.1. Grundlegende Bruchstücke, Sandefjord, 19 y 20 de junio de 1896 (GS IV, 154).

⁴⁵ Sobre la biología de las imágenes o de los ornamentos en la antropología warburguiana véase Carlo Severi, “Warburg Anthropologue ou le déchiffrement d’une utopie. De la biologie des images à l’anthropologie de la mémoire”, *L’Homme*, núm. 165, 1 (2003): 77-128, aquí 87-88. Aunque no esclarece el marco contextual de la investigación en dicha época, no detalla la relación entre el proyecto de botánico-fisiológico de Goethe y Warburg. Dicha relación no ha sido explorada con detenimiento, sobre todo en cuanto a un establecimiento de diferencias y similitudes atañe, asimismo Warburg menciona otros autores en sus notas bibliográficas relacionados con este tema que habría que tomar en cuenta, como bien ha detectado Severi. Otras alusiones de Warburg a su interés en la biología Aby Warburg, *Da arsenale al laboratorio (Vom Arsenal zum Laboratorium)*, trad. Maurizio Ghelardi, *Belfagor*. núm. 56 (2001): 175-186.

Warburg ve en los estudios de morfología vinculados a las formas esquemáticas de ornamentación, una “doctrina del crecimiento de las formas aditivas (*Zusatzformen*) que determinan el perímetro”, pero, acentúa, son “indiferenciadas”.⁴⁶ El crecimiento de las formas que se ve como el desarrollo de la línea ornamental supone una diferenciación. En este sentido, Warburg introduce una reflexión nueva, pues sólo el acto diferenciador es ejecutado por el individuo, lo que corresponde establecer una distancia con los factores externos que determinan parte del proceso de metamorfosis y esta distancia es posible sólo mediante la imaginación que es capaz de transformar la herencia mnémica. Aquí se diferencia del desarrollo de la planta que se determina por su *Lebenskraft* en *Semper* y sigue patrones simétricos de orden y proporcionalidad lineal que no se desvían de una matriz numérica, mientras que en el ser humano entra el factor de voluntad cuya tensión entre memoria (acervo de patrones) e imaginación (metamorfosis de ellos) y su resolución (fuerza expresiva) determina la dirección del crecimiento orgánico. El ornamento empleado por el ser humano adquiere una “agencia”,⁴⁷ es activado y por tal Warburg lo entiende como algo animado, una verdadera forma de extensión (*Zusatzform*) inorgánica en desarrollo orgánico. Al catapultar al ornamento como algo orgánico, Warburg piensa en la participación activa del ser humano que reacciona ante el mundo y las fuerzas de la naturaleza que lo rodean y con las cuales se enfrenta. La resolución de este confrontamiento da cuenta de un proceso de “simbolización”, lo que abarca para Warburg la producción artística en general (*Kunstproduktion*).

¿A través de qué pierde el ser humano la sensación de la unidad {identidad} con su yo vivo? Es decir, con sus perímetro (*Umfang*) real?

En cuanto En caso de que el último <se forme> por medio de aumento/crecimiento

| | | |
|----------------------------------|--------------|-----|
| si [es por medio de] ampliación | extensión | |
| si [es por medio de] adición | hacia arriba | I |
| si [es por medio de] adquisición | en el nivel | II |
| | hacia abajo | III |

⁴⁶ Véase nota 44.

⁴⁷ Sobre este punto desarrollado ampliamente a partir de postulados warburgianos en diversos ejemplos, véase Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts* (Berlín: Suhrkamp, 2010); también Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence. From Animated Image to the Excessive Object* (Leiden University Press/De Gruyter, 2015). Por su parte, Gottfried Korff, basándose en un análisis de cómo maneja Warburg la palabra *Geräth* (instrumento) y *Vehikel* (vehículo) con relación al ornamento, propone que a lo que se nombra hoy día con *Artefakte* (artefacto) sea mejor *Aktanden* (de actuar, subrayando su agencia). Gottfried Korff, en *Werkzeuge und Instrumente*, eds. Philippe Cordez y Matthias Krüger (Berlín: Akademie Verlag, 2012), 144.

por medio de lo que llamamos

| | | | |
|----------------------------|---|-----------------------------|-------------------|
| transportar activamente | instrumento ornamento vestuario | partes del cuerpo sin dolor | I |
| | | o | |
| | posesión (patrimonio, donación) | | II |
| | | o | |
| | transportar pasivamente cabalgar, conducir | | III ⁴⁸ |

El ornamento es una extensión de la vida del individuo, y en tanto extensión es “síntoma” del dinamismo que le comunica la intención y voluntad humana (*Wille*), por lo que está sujeto a una animación. Pero es preciso entender ésta como una animación (*Belebung*) que se va configurando dentro del proceso de simbolización. La anotación de Warburg muestra su interés en las fuerzas activas en movimiento y en equilibrio que operan dentro de los ornamentos o *Zusatzformen*, pues le denotan modos de estar y relacionarse con el mundo; es en ellos donde se corrobora la operatividad del concepto de “creación de distancia” y “espacio de reflexión” (*Denkraum*), pues finalmente su grado de establecimiento es lo que caracteriza y diferencia el funcionamiento de dichos elementos adicionales (*bewegte Beiwerke*).

Xicalcolihqui: la “línea enroscada”

En una carta fechada el 13 de diciembre de 1924, veintiocho años después de su viaje a América donde Warburg anunció una estética de la percepción basada en principios científicos como “quintaesencia” de su pensamiento, producto de su experiencia con los indios norteamericanos, y después de su salida de la clínica psiquiátrica *Bellevue* de Kreuzlingen donde pasó tres años en tratamiento, Warburg le dirigía una carta a Franz Boas en la cual

⁴⁸ “Wodurch verliert der Mensch das Gefühl der Einheit mit seinem lebendigen Ich? d.h. mit seinem tatsächlichen Umfang? / ~~Indem~~ Falls der letzere <gebildet wird> durch / Zuwachs / sive Anstückung Ausdehnung / sive Zusatz nach oben I / sive Zufügung in der Ebene II / nach unten III / durch das was wir nennen / aktives Geräth / Tragen Schmuck schmerzlose Körpertheile I / Tracht / Oder / Besitz (Eigenthum, Schenkung) II / Oder / Passives Tragen / Reiten, Fahren, III /”, en WIA.III. 45.1. *Symbolismus als Umfangbestimmung*, Berlín-Bristol 334, 21 de agosto, 1896, 17 (GSIV, 299-300).

le solicitaba lo siguiente: “Yo tengo algunas preguntas de ciertas personalidades que mantengo con buenos recuerdos desde 1896... ¿sabría usted dónde se encuentra Zelia Nuttall en la actualidad? La vi hace unos 20 años en Florencia.”⁴⁹ La respuesta de Franz Boas fue escueta, pero precisa: “Zelia Nuttall vive en México, D.f., Casa Alvarado. No la he visto en varios años.”⁵⁰ Nuttall, la arqueóloga y antropóloga estadounidense, especialista y editora de manuscritos prehispánicos permanecería ciertamente hasta su fallecimiento en 1933 en Coyoacán, México. Warburg tenía una clara intención de establecer contacto personal con Nuttall, entre sus apuntes y notas se detalla bibliografía⁵¹ sobre los escritos de dicha antropóloga.⁵² Por notas manuscritas, sabemos que Warburg se interesó por su ensayo sobre los escudos de los antiguos mexicanos. En su estudio Nuttall propone la clasificación de los escudos en dos tipos. El primero consiste en los escudos militares empleados como protección en la guerra por todos los guerreros. El segundo comprende los escudos que se portaban solamente para la celebración de danzas y festivales religiosos. De su lectura, Warburg anotó lo siguiente:

Zelia Nuttall, On Ancient Mexican Shields,
Int. Arch. Ethn. 1892, p. 34
[Internationales Archiv für Ethnographie]

“he who made more than five prisoners and
Otherwise distinguishes himself, realized
as marks of honor, the little Quachic
and the “Xicalcolihqui” shield.”⁵³

⁴⁹ Aby Warburg a Franz Boas, 13 de diciembre de 1924, en Benedetta Cestelli Guidi, “Aby Warburg and Franz Boas: two letters from the Warburg Archive (1924-1925)”, *RES* 52 (otoño de 2007): 229.

⁵⁰ Franz Boas a Aby Warburg, 14 de enero, 1925, en Cestelli Guidi, “Aby Warburg and Franz Boas”, 228.

⁵¹ Véase por ejemplo, WIA.III. 2.1. ZK 40. Americana, 040/021075.

⁵² *The book of the life of the ancient Mexicans, containing an account of their rites and superstitions: an anonymous Hispano-Mexican manuscript preserved at the Biblioteca Nazionale Centrale, Florence, Italy/* facsímil, introd. trad. y notas, Zelia Nuttall, parte 1: *Introduction and facsimile*. El libro se encuentra en la biblioteca Warburg.

⁵³ “Zelia Nuttall. Sobre estudios antiguos mexicanos // Int. Arch. Ethn. 1892, p. 34 / [Internationales Archiv für Ethnographie] / Él que hizo más de cinco prisioneros y / por lo demás se distingue él mismo, lleva a cabo / como marcas de honor, el pequeño Quachic / y el escudo de “Xicalcolihqui”

p. 40 de nuevo al respecto (f/g/s) olgd. [[gesgd.]] sin explicación. (p.40 noch einmal darüber (f/g/s) olgd. [[gesgd.]] ohne Aufklärung.”), en WIA. III. 2.1. ZK 40. Americana, 040/021078.



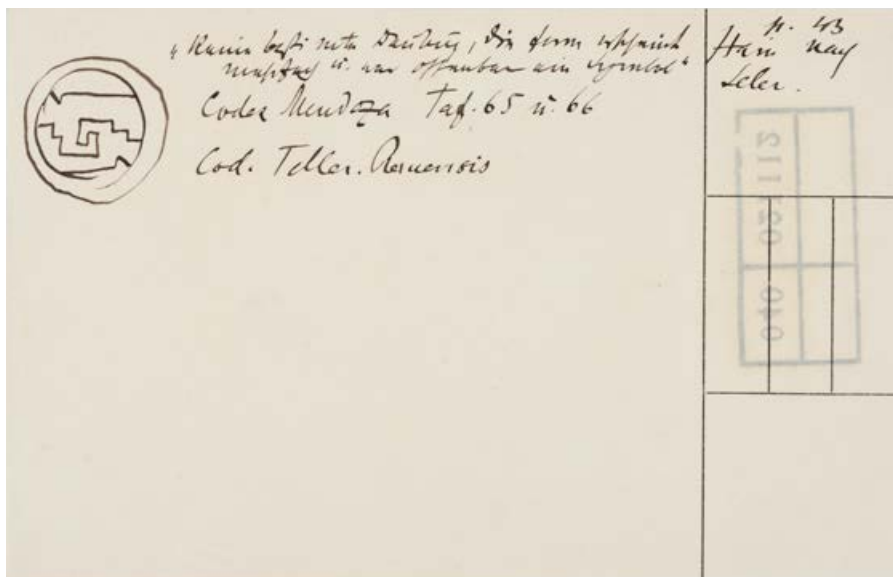
4. Zelia Nuttall, *On ancient Mexican shields. An essay*, 1892, s. p.

Al regresar a la concepción de Warburg sobre el ornamento y atendiendo su nota, cabe suponer que que los elementos ornamentales hallados en los diferentes tipos de escudos de los guerreros, por ejemplo, como el xicalcolihqui descrito por Nuttall (fig. 4), eran *Zusatzformen* (formas agregadas=elementos ornamentales) cuyas diferencias de uso le mostraban distintos procesos de simbolización, donde la agencia y la acción del individuo mostraban diferentes parámetros de “establecimiento de distancia”, pues en otra nota aparte, tomada de sus lecturas sobre los estudios de Eduard Seler, escribe (fig. 5):

No tiene ningún significado específico, la forma aparece muchas veces y era evidentemente un símbolo.

Codex Mendoza, tab. 65 y 66
Cod. Teller. Remensis”⁵⁴

⁵⁴ “Keine bestimmte Deutung, die Form erscheint mehrfach und war offenbar ein Symbol. Codex Mendoza, Taf. 65 u. 66/Cod. Teller. Remensis”, en WIA III.2.1. ZK 40. Americana, 040/021112.



5. WIA III. 2.1. ZK 40. Americana, 040/021112.

Otros autores sugieren que esta “forma simbólica” puede representar a la serpiente,⁵⁵ en tanto que Eulalia Guzmán⁵⁶ la comprende como procedente de una “estilización de la serpiente odulante” y otra postura como Misutani Kiyoshi en *El enigma de la ornamentación del México antiguo* (1958),⁵⁷ la equipara al rayo. Aquí para unos sobra hablar del *Ritual de la serpiente* de Warburg, publicado postumamente en versiones reconstruidas, pero me permito recordar aquí brevemente la importancia que Warburg veía en esta forma simbólica, ondulante (unas veces geometrizada) vinculada con un proceso de figuración de las fuerzas de la naturaleza: la serpiente como “provocadora del rayo o generadora del agua” (*Blitzerreger oder Wassererzeuger*), es decir, no muy lejano a lo que posteriores investigadores llegaron a plantear y lo que él destacaría en sus notas a lo largo del tiempo sobre esta forma ornamental presente en las culturas mesoamericanas:

⁵⁵ Hermann Beyer, *El origen y desarrollo de la greca escalonada* (México: ed. 1924), 61.

⁵⁶ Eulalia Guzmán, “Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano en su sentido fundamental”, *Universidad de México*, tomo V, núms. 27 y 28, (año), 117-155, aquí 141.

⁵⁷ Misutani Kiyoshi, “El enigma de la ornamentación del México antiguo”, *Cuadernos Americanos* (1958).

Seler “xicalcolihqui”

l.c.

p.141

sobre el escudo

xicalli a decir verdad el recipiente, que es redondo
colihqui “enrollado, curvado, envuelto”

“Hay que pensar que xicalcolihqui
[lo circular que ciñe] significa aquí: ‘una
línea enroscada en sí misma (colihqui),
como la solían poner sobre las vasijas (xicalli) a manera
de una ornamentación redonda?’”⁵⁸

La nota de su fichero la extrajo Warburg del libro de Seler, ejemplar localizable hoy día en la biblioteca, y en el que se encuentra la breve exclamación al margen derecho con letra de Warburg correspondiente al párrafo aquí extraído: “¡a!” (¡sí!). El interés de Warburg se centraba en relacionar tres puntos clave que veía en la reproducción de la imagen del dios guerrero con el escudo (fig. 6): motivo ornamental de la greca (línea como objeto) sobre escudo (instrumento) portado por el dios de la guerra (sujeto portador); originalmente este motivo se empleaba en las jícaras, recipientes que alojaban líquidos como el cacao. Intresante para Warburg es que la línea que traza en su desplazamiento una curva hacia su interior no es un movimiento ondulante, sino uno geométrico, pues su “estilización” suponía un proceso de simbolización donde se sujetaban fuerzas de la naturaleza mediante trazos, figuras, imágenes. Se abre aquí la pregunta de cómo Warburg hubiera seguido su estudio, cómo se hubiera abierto paso en el mundo de los procesos de simbolización y formas del mundo prehispánico. Me gustaría pensar que su planeada visita a Nuttall, durante su segundo viaje a América, le hubiese permitido continuar ese itinerario suspendido, tan sólo esbozado en sus notas y que indudablemente hubiese trazado: dirigirse hacia el sur del continente americano, adentrarse cada vez más en él y perseguir las antiguas culturas americanas en sus migraciones, sus intercambios culturales, sus transformaciones en la lucha y capitulación ante la colonización. Más allá aún, cómo hubiese confrontado

⁵⁸ Seler, “xicalcolihqui” / l.c. / p.141 / zu dem Schild / xicalli eigentlich das Gefäß, das rund[?e??] / colihqui “gewunden, gekrümmt, gedreht” / “Soll man annehmen das xicalcolihqui / [das Runde umringelnde] hier bedeutet: ‘eine / zurückgekrümmte Linie (colihqui), / wie man sie auf den Schalen (xicalli) als Rund- / verzierung anzubringen geflegte?’”, en WIA III. 2.1. ZK 40. Americana, 040/021085.



6. Eduard Seler, *Altmexikanische Studien*:
1. Ein Kapitel aus dem Geschichtswerk
des P. Sahagun. 2. Die sogenannten
sacralen Gefässe der Zapoteken (Berlín:
Veröffentlichungen aus dem Königlichen
Museum für Völkerkunde, 1890), 131.

Warburg el material visual-icónico de los códices en diálogo con los estudios prehispánicos de su época, cómo hubiera abordado el problema de la imagen y cómo esto, hubiese influido en la historiografía no dedicada al arte europeo de su época, y por tal, de nuestros días. Sin duda alguna, este capítulo en la historiografía del arte precolombino no hubiese sido mejor, sino tan sólo diferente.

El historiador del arte y de la cultura falleció el 26 de octubre de 1929, su delicado estado de salud le impidió pisar por segunda vez el continente americano, su legado, biblioteca y archivo fueron transportados en una odisea a Londres en 1933 meses después de que el nazismo subió al poder. Allí, desde entonces, descansan en el archivo sus notas y dibujos, trazos de líneas que delimitan contornos, espacios, imágenes, delineando la orientación del ser humano en el universo, esperando a despertar en una publicación crítica que le regrese voz a una figura cuyos intereses fueron más allá de las fronteras geográficas para darle un giro a la estética de su tiempo.

N.B. Agradezco el apoyo de los directores y colaboradores del Proyecto internacional "Bilderfahrzeuge: Aby Warburg's Legacy and the Future of Iconology" con sede en el Warburg Institute (Londres) y a Ian Jones por su esmero en fotografiar el material de archivo aquí presentado, así como la paciencia y generosidad de Claudia Wedepohl y Eckart Marchand al guiarme con sus conocimientos por el fascinante mundo del legado manuscrito de Aby Warburg.

ADOLFO SANCHEZ VÁZQUEZ Y LA CRÍTICA DE ARTE MARXISTA DEL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN: DEBATES ESTÉTICOS E INTELLECTUALIDAD ORGÁNICA DURANTE LOS AÑOS SETENTA EN EL PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA

JAIME VINDEL

Universidad Complutense de Madrid

Con el título “Adolfo Sánchez Vázquez, un filósofo tras la estela de Marx”, el 12 de julio de 2011 el diario *El País* publicaba esta nota necrológica, cuatro días después de la muerte del poeta y filósofo hispano-mexicano. Fue el único periódico de tirada nacional que recogió el suceso. Todo un síntoma de la pertenencia de Sánchez Vázquez al conjunto de intelectuales ausentes de la memoria pública del Estado español, derivado del silencio que se extiende sobre parte de la cultura del exilio republicano. Emigrado forzosamente en el buque *Sinaia*, acogido en México por el gobierno de Lázaro Cárdenas, un estigma adicional explica la inatención que ha padecido en su país de origen: ser un pensador marxista. Miembro del V Regimiento durante la Guerra Civil y compañero de batallón de Miguel Hernández, Sánchez Vázquez encontró de manera paulatina en México un contexto propicio para desarrollar una obra inscrita en las problemáticas teóricas y prácticas derivadas del deseo de incidencia en los procesos emancipatorios de América Latina.

El presente texto persigue articular —siquiera sea de manera abocetada— dos dimensiones precisas de la trayectoria de Sánchez Vázquez. Por una parte, ubicar la evolución de sus posiciones filosóficas en la trama de tensiones concitadas por una serie de motivos, como su participación en la militancia política del exilio, su inserción en el medio universitario e intelectual mexicano, los acontecimientos políticos que afectaron al conjunto de América Latina desde finales de los años cincuenta o las discusiones sobre las relaciones entre estética, marxismo y *praxis* que atravesaron las turbulentas décadas de los sesenta y setenta. Por otro lado, nos interesa subrayar la repercusión directa de ese trabajo en ciertos segmentos intelectuales y artísticos del comunismo español durante el tardofranquismo,

un proceso en el que la relación que Sánchez Vázquez mantuvo con la Revolución cubana ejerció de puente entre las dos orillas del Atlántico.

En efecto, la Revolución cubana daría al filósofo el aliento vital y político suficiente para desplegar las posiciones antidogmáticas que su compromiso con la delegación del Partido Comunista de España en México había evidenciado anteriormente. Una postura que le llevó incluso a la colisión ideológica con la dirección comunista en el exilio, crecientemente acaparada por Santiago Carrillo y Fernando Claudín.¹ Sin renunciar a la herencia leninista y sin desvincularse del partido, Sánchez Vázquez se propondría a partir de entonces abrir un espacio teórico en el que pensar los posibles cruces y articulaciones entre una estética marxista renovada y la filosofía de la *praxis*. Eso suponía marcar un punto de inflexión con la orientación estética y teórica que él mismo sostuviera con anterioridad. Sánchez Vázquez había loado las reflexiones de Stalin sobre la cuestión lingüística en el artículo publicado en la revista mexicana *Nuestro Tiempo* en julio de 1953.² Un año más tarde, durante el V Congreso del PCE, celebrado en las proximidades del lago Dosky (Checoslovaquia), señaló entre los enemigos del marxismo-leninismo a los “teóricos socialistas de derecha” y a los entornos intelectuales del existencialismo, en los que incluía las versiones “trotskizante de Merleau Ponty o hitleriana de Heidegger”.³ En esa misma intervención, atacó el tremendismo de novelistas de nueva hornada como Camilo José Cela y denunció la “consagración oficial del arte abstracto” por el franquismo como una muestra de la coincidencia entre los valores deshumanizadores de la dictadura represiva y el arte modernista.

Para Sánchez Vázquez la modernización cosmética del campo cultural se correspondía con el deseo del régimen de ampliar su base social, en paralelo al impulso de las políticas desarrollistas que acabarían con la autarquía económica de la posguerra. Ese falso aperturismo afectaba incluso a las producciones intelectuales del exilio, que tras el desprecio inicial

¹ Gregorio Morán, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España, 1939-1985* (Barcelona: Planeta, 1986), 302-303.

² El primer número de *Nuestro Tiempo* apareció en septiembre de 1951 y su publicación se prolongaría hasta el verano de 1953. Pese a subrayar el carácter sectario, estalinista y herrumbroso de la revista, Gregorio Morán realiza una descripción bastante más positiva del artículo de Sánchez Vázquez: “El trabajo de Sánchez Vázquez es de una considerable sobriedad de adjetivos y aunque lógicamente destaca ‘la solicitud de los dirigentes soviéticos por los problemas de la cultura’, tiene un nivel de rigor inusual en la época y una gran preocupación por resaltar aquello que para Stalin era más importante y que impregnó el estalinismo teórico: las definiciones”, en Morán, *Miseria y grandeza*, 218.

³ Adolfo Sánchez Vázquez, “Intervención de la IV Sesión del V Congreso del Partido Comunista de España, celebrada el 14 de septiembre”, en *Actas del V Congreso del Partido Comunista de España (1954)*, 15-23.

habían pasado a ser reconocidas, incluso valoradas positivamente, como parte de la hipocresía característica de los nuevos discursos liberalizadores.⁴ Sánchez Vázquez parecía resistirse así a la traslación al campo cultural del tono consensual que el partido ampararía poco después, bajo la batuta de Santiago Carrillo y su defensa de la política de reconciliación nacional, destinada a pasar página a la polarización y el enfrentamiento ideológicos que antecedieron y sucedieron al conflicto guerracivilista.⁵ Las repercusiones de las revelaciones del XX Congreso del PCUS y la apertura del proceso de desestalinización en la obra de Sánchez Vázquez se dan por tanto sobre ese fondo de inquietud, que ya con anterioridad le había llevado a denunciar el sectarismo en las prácticas internas de la delegación del PCE en México. Ese sectarismo se relacionaba, en opinión del intelectual hispanomexicano, con la falta de una formación ideológica entre los miembros de la organización, un aspecto que contribuye a arrojar luz sobre el posterior distanciamiento de Sánchez Vázquez respecto a la implicación activa en la política cotidiana del partido y su dedicación primordial al trabajo intelectual —especialmente intensa tras su incorporación a la Universidad Nacional Autónoma de México en 1959. Sin embargo, no debe entenderse ese desplazamiento como una renuncia a la *praxis* política, sino como una decidida apuesta por su articulación dialéctica con la necesidad de actualizar la teoría revolucionaria. Esa pulsión está inscrita en la aproximación que Sánchez Vázquez realizaría durante los años sesenta al primer Marx y, muy particularmente, a la impugnación del “materialismo contemplativo” asociado con la obra de Feuerbach, que impregnaría tanto *Las ideas estéticas de Marx*⁶ como su *Filosofía de la praxis*.⁷

Es evidente que ya antes de 1956 las posiciones intelectuales de Sánchez Vázquez abrían “los ojos hacia lo nuevo aunque fuera muy

⁴ En relación con el exilio intelectual mexicano, Sánchez Vázquez reclamaba la ayuda del partido con el “fin de que juegue el papel que le corresponde en la lucha de nuestro pueblo. Y este papel está en función de su importancia, basada en dos hechos fundamentales: el prestigio y el respeto de que gozan en el interior [los intelectuales del exilio], como atestiguaba esta mañana el camarada Federico [se refiere a Federico Sánchez, pseudónimo de Jorge Semprún], de Madrid, sobre todo, entre los jóvenes intelectuales, y, en segundo lugar, la influencia política que ejerce dicha emigración, porque en muchos casos está estrechamente vinculada con las direcciones de los partidos republicanos”, en Sánchez Vázquez, “Intervención en la IV Sesión”, 19 y 20.

⁵ Morán realizó el siguiente retrato del intelectual hispanomexicano por aquellos días: “Había en Sánchez Vázquez el hombre que quiere creer y el hombre que por profesión debiera dudar, porque junto a sus desmesurados juicios que bebían en las fuentes de su entorno existía el otro, el que manifestaba la necesidad de empezar a luchar contra el sectarismo”, en Morán, *Miseria y grandeza*, 244.

⁶ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx* (Ciudad de México: Era, 1965).

⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, *Filosofía de la praxis* (Ciudad de México: Grijalbo, 1967).

tamizado por la quincalla de lo viejo”,⁸ pero será después de esa fecha cuando sus escritos se escoren más claramente en una dirección aperturista, que contrasta con la que siguió el propio PCE. Éste evidenció la condición de simulacro de la crítica que supuestamente había emprendido del dogmatismo estalinista. Tras la insurrección húngara de los consejos obreros y campesinos encabezados por Imre Nagy, el revisionismo teórico, con el que en ocasiones se asoció a Sánchez Vázquez, pasó a ser nuevamente el enemigo. En todo caso, el devenir por el cual Sánchez Vázquez daría forma teórica al deseo de situar al pensamiento marxista en un terreno mucho más inestable, no fue fulminante ni exento de ambigüedades. Aunque es innegable que los sucesos en el mundo comunista de 1956 removieron el suelo subjetivo de Sánchez Vázquez, sus certidumbres ideológicas experimentaron un temblor sísmico decisivo en 1959, de la mano de un acontecimiento que cambiaría para siempre la historia del marxismo de la segunda mitad del siglo xx en América Latina: la Revolución cubana. Sánchez Vázquez identificó en ella la posibilidad de repensar las articulaciones entre la vanguardia artística y la vanguardia política. Las tesis defendidas por el filósofo tendrán gran repercusión en el contexto artístico cubano posterior a la revolución, especialmente a la hora de generar una fisura en la alineación dogmática con la estética del *dia-mat*. En paralelo al foquismo táctico del Che Guevara, que impugnaba el modelo leninista de la organización del partido revolucionario, los escritos sobre estética de Sánchez Vázquez subvertían la supeditación teórico-práctica de América Latina a los mandatos de Moscú, descentrando de ese modo las jerarquías geopolíticas y geoestéticas de la Guerra Fría.⁹ La presencia de Sánchez Vázquez será recurrente en los encuentros de artistas e intelectuales que tuvieron lugar en La Habana durante la década de los sesenta y el cariz de sus ideas alcanzará a un sector de la crítica de arte española del tardofranquismo y los primeros años de la Transición democrática.

Junto a los acontecimientos coetáneos, el conocimiento de los *Manuscritos económico-filosóficos* (1844) de Marx condujo a Sánchez Vázquez a revisar en profundidad su pensamiento estético. Fue en ese campo donde asentó las bases del humanismo praxeológico que, alejado de cualquier formulación ontologizante, liberal o despolitizada, le llevaría sucesivamente

⁸ Morán, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España*.

⁹ David Craven subrayó el carácter “etnocéntrico” del lenguaje artístico del realismo socialista y destacó cómo las contribuciones del Che o Sánchez Vázquez contribuyeron a revelar su constitución, a partir de su origen en la pintura decimonónica francesa, en un “arte estándar transnacional”. Para este autor, “la adopción en Cuba de un estilo eurocéntrico [como el del realismo socialista] hubiera tan solo conducido, de hecho, a otra forma de jerarquía cultural entre el Tercer Mundo y Europa”, en David Craven, *Art and Revolution in Latin America, 1910-1990* (Yale: Yale University Press, 2002), 107.

a romper con la ortodoxia estalinista y a renegar del teoricismo althusseriano.¹⁰ Para Sánchez Vázquez, la irrenunciable confluencia entre vanguardia artística y vanguardia política no debía implicar un abandono de la preocupación por los medios de expresión, pues eso supondría sumir al arte avanzado en la sima del decadentismo que, en su opinión, afectaba al conjunto de la sociedad burguesa. En la conversión de la estética en una forma particular de la *praxis* creadora, el artista debía comprometerse con la apertura de aquellas mediaciones que, sin detrimento de su libertad innovadora, habilitaran espacios de intersección con las luchas de transformación socio-política. Desde esta perspectiva, Sánchez Vázquez sostuvo la apuesta por un arte que, al trascender la dicotomía entre realismo y abstracción, incorporara las conquistas formales de la modernidad para captar adecuadamente “la riqueza y el movimiento de lo real”.¹¹ La huida del sociologismo teórico, la reivindicación de la especificidad formal de la obra de arte, la evocación marxiana del desarrollo desigual de arte y sociedad, la crítica de la consideración de la estética como una epistemología ceñida a la teoría del reflejo y su concepción del trabajo artístico como trabajo creador, muestran afinidad con escritos de teóricos del arte españoles como Valeriano Bozal o Simón Marchán Fiz. Ambos tematizaron durante la segunda mitad de los sesenta y el primer lustro de la década de los setenta la irrupción en la escena nacional del realismo crítico y de las experiencias conceptuales vinculadas a los denominados “nuevos comportamientos artísticos”.¹²

Las reflexiones de Sánchez Vázquez están siempre atravesadas por el nudo gordiano conformado por la estética, la *praxis* y la conciencia, constituyendo un singular intento por retomar el proyecto de la teoría marxista revolucionaria anterior a la segunda guerra mundial. En esa tradición, la obra de Antonio Gramsci representa una bisagra temporal entre el intelectual revolucionario y el de la cultura. En el contexto español, intelectuales del PCE como Manuel Sacristán o “compañeros de viaje” como el historiador del arte Valeriano Bozal recurrieron a los escritos del pensador y dirigente corso con la intención de replantear los vínculos entre los intelectuales y las organizaciones de la clase obrera a partir de la filosofía de la *praxis*. El primero de ellos compiló y tradujo una *Antología* de textos de Gramsci que se convertiría en lectura de referencia en la cultura de izquierdas del tardofranquismo y cuya primera edición se publicó en México en 1970. Por su parte, Bozal, que había conseguido clandestinamente los libros publicados por Sánchez Vázquez durante los años sesenta, mantendría correspondencia a la distancia con éste después de conocerle durante el

¹⁰ Sánchez Vázquez, *Filosofía de la praxis*.

¹¹ Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*.

¹² Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto* (Madrid: Alberto Corazón, 1972).

primer viaje que realizó a España en 1972. Ambos cenaron junto al artista y diseñador gráfico Alberto Corazón, quien había creado la editorial que publicaba los trabajos del Grupo Comunicación, del que ambos (Bozal y Corazón), formaban parte.¹³ Bozal retornaría sobre la figura de Gramsci en su libro *El intelectual colectivo y el pueblo*, publicado por Alberto Corazón en 1976 y centrado en reflexionar sobre el rol de los intelectuales en el seno de las luchas populares del periodo de transición del franquismo a la democracia. El historiador del arte español concebía el partido, en tanto encarnación del príncipe moderno, como una organización hegemónica “exenta de todo autoritarismo”, en una línea aperturista, democrática y praxeológica similar a la trazada por la crítica del socialismo real en la obra de Sánchez Vázquez.

La recuperación de la filosofía de la *praxis* gramsciana como cierre del libro culminaba el proyecto intelectual y político desplegado por el grupo Comunicación desde su fundación. El colectivo había sido creado en Madrid por Alberto Corazón, Miguel García Sánchez, Alberto Méndez, Juan A. Méndez y el propio Valeriano Bozal. Aunque se produjeron intentos de extenderlo al grupo de Sacristán en Barcelona¹⁴ y a otras ciudades como Valencia, el núcleo principal siguió siendo el de Madrid.¹⁵ Durante sus años de existencia, el grupo promovió la publicación de volúmenes dedicados a la reedición de textos clásicos marxianos y a la difusión de nuevos autores marxistas como Galvano Della Volpe, así como de ensayos propios y de una serie de lecturas consideradas clave. Se trataba de alumbrar un “nuevo tipo de producción intelectual”, un “frente cultural” que, en su articulación con las masas populares, diera forma a la alianza entre las fuerzas del trabajo y de la cultura que preconizaba la dirección del PCE. Al cuestionar la recepción teoricista de las tesis de Althusser en los entornos universitarios¹⁶

¹³ Décadas después, en su rememoración autobiográfica titulada “Compañero de viaje”, Bozal consignaría brevemente el encuentro: “Adolfo Sánchez Vázquez, con motivo de un viaje desde México, nos llamó por teléfono y fuimos a cenar con él, Alberto y yo. Admiraba los libros, nosotros le admirábamos a él, lo que fue motivo de amistad y largo diálogo intelectual”. El significado de la figura del “compañero de viaje”, que enmarcaba el relato de Bozal, era definida por el propio autor como la “expresión que designa a todos aquellos que sin pertenecer al Partido Comunista, participaron de su actividad política y cultural, identificándose ocasionalmente con su línea o algunos de sus principios. Se utilizó ampliamente en nuestro país en los últimos años cincuenta, a lo largo de los sesenta y en los primeros setenta, hasta la muerte del Dictador”, en Valeriano Bozal, “Compañero de viaje”, *La balsa de la medusa*, núm. 50 (1999): 23-83.

¹⁴ En concreto, a través de los vínculos con Francisco Fernández Buey y Jacobo Muñoz, en Bozal, “Compañero de viaje”, 74.

¹⁵ Al que se incorporarían posteriormente Miguel Bilbatúa, Leopoldo Lovelace, Ludolfo Paramio y Carlos Piera.

¹⁶ Valeriano Bozal, *El intelectual colectivo y el pueblo* (Madrid: Comunicación, 1976), 13.

trataban de conectar con el ciclo de protestas sociales detonado por la emergencia en 1969 de un revitalizado movimiento estudiantil, que se prolongaría hasta la muerte del dictador y más allá de ella.

Los debates sostenidos por Comunicación en torno a la teoría de la alienación del Marx de los *Manuscritos* y los *Grundrisse* atravesaron el conjunto de los ensayos de producción propia compilados en dispositivos artístico-editoriales como *Teoría práctica, práctica teórica* (1971) o *Ideología y alienación* (1973). El primero de ellos, diseñado por el propio Alberto Corazón, nos evoca de inmediato la impronta visual de las definiciones conceptuales del Thesaurus, a las que había recurrido el artista conceptual Joseph Kosuth. El libro albergaba una serie de debates que parecían establecer un paralelismo entre el carácter tautológico de las fórmulas lingüísticas del artista norteamericano y el teoricismo identificado en la “práctica teórica” althusseriana. Una de las ilustraciones de Corazón retomaba la imagen del pato autómatas de Jacques de Vaucanson, que podía realizar la digestión por sí mismo. La imagen parecía aludir al mecanicismo con el que se asociaba la concepción althusseriana de la historia como un “proceso sin sujeto”, cuyos cambios se relacionarían “en última instancia” y ante todo con las contradicciones estructurales inscritas en un determinado modo de producción.

Si esta tensión entre la filosofía de la *praxis* y la concepción estructuralista de la historia fue uno de los vectores de discusión presentes en los setenta a ambos lados del Atlántico, en el Estado español también se puede rastrear el influjo de los textos de Sánchez Vázquez en el campo de la estética. Consciente del relativo alcance emancipador del pacto transicional que siguió a la muerte de Franco, Marchán Fiz tomó distancia, en el umbral entre las décadas de los setenta y los ochenta, respecto al énfasis vitalista de manifestaciones culturales en las que apreciaba la afloración de una sensibilidad posmoderna que dejaba en suspenso las ambiciones utópicas de las vanguardias artísticas. El fervor suscitado por el proceso de homologación cultural a las democracias liberales europeas, aparentemente consolidado tras la victoria electoral del PSOE en las elecciones de 1982, contrasta con el tono entre derrotista, crepuscular y esperanzado de su ensayo “La utopía estética de Marx y las vanguardias históricas”.¹⁷ Escrito con motivo de un curso sobre estética marxista que el intelectual español impartió en la “Fundación de Investigaciones Marxistas” (FIM) a finales de la década de los setenta, el ensayo fue posteriormente publicado en 1980 como parte del libro colectivo *El descrédito de las vanguardias*. Su cariz ideológico parecía responder al *impasse* político que se abrió tras el declive de las perspectivas más rupturistas con el régimen de la dictadura y el tránsito a un sistema

¹⁷ Marchán Fiz, *Del arte objetual*, 9-45.

democrático de partidos que dejaba pendiente la resolución progresista de la cuestión social.¹⁸

Al analizar las contradicciones irresueltas, pero también las posibilidades transformadoras de las prácticas artísticas emancipadoras, una de las primeras referencias bibliográficas de Marchán Fiz para definir su concepto ampliado de la estética como teoría de la sensibilidad era *Las ideas estéticas de Marx*, el libro de Sánchez Vázquez. Marchán Fiz retomaba las consideraciones de Hegel y Marx en torno al trabajo y el arte, con el objetivo de determinar las “antinomias” del proyecto de las vanguardias artísticas del siglo xx. Éstas habrían tratado de desbordar la conversión de la práctica artística en filosofía del arte (Hegel) hacia un “modo de apropiación específico”, la función estética, que en tanto teoría de la sensibilidad aspiraba a reconfigurar utópicamente el conjunto de la existencia (Marx). En una línea próxima a la metáfora temporal del título de la revista creada en 1979 por Giulia Adinolfi y Manuel Sacristán, el “mientras tanto” que atravesaba, a modo de bajo continuo, el ensayo de Marchán Fiz, parecía responder al nuevo contexto para el pensamiento crítico habilitado por la transición, que suspendía hasta la llegada de vientos de cambio más propicios la realización posrevolucionaria de ese proyecto vanguardista de liberación sensorial. Para el esteta español, cualquier intento de politizar el campo del arte como crítica del decurso que adoptó el proceso de “normalización democrática” parecía quedar relegado de antemano al “radicalismo de izquierdas” o al carácter espurio del arte sociológico. De manera paradójica, en ese mismo “mientras tanto” se garantizaba la pervivencia transformista de la composición sociológica del tardofranquismo con el blindaje pactado de los intereses materiales de la oligarquía y las clases medias.

Perry Anderson analizó hace ya unas cuantas décadas las peculiaridades de lo que dio en llamar el “marxismo occidental”.¹⁹ Para Anderson, una de sus características consistía en la desvinculación que los intelectuales habían experimentado, de la mano del estalinismo, respecto a los órganos de dirección de los partidos comunistas y a los procesos sociales de cambio, quedando con frecuencia confinados al interior de las instituciones culturales y académicas. Los ensayos políticos en torno a la relación entre teoría y práctica revolucionarias, los estudios de materialismo histórico y de análisis económico e incluso la crónica de los conflictos sociales, característicos del marxismo clásico y del primer cuarto de siglo, habían cedido su preeminencia a áreas del saber como la epistemología, la crítica cultural o la estética.

¹⁸ Enmanuel Rodríguez López, *Por qué fracasó la democracia en España. La transición y el régimen del 78* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2015).

¹⁹ Perry Anderson, *Consideraciones en torno al marxismo occidental* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1979).

Lo que Anderson no contemplaba, sin embargo, era una lectura más específica de los entornos personales y los contextos históricos que acompañaron a esa retirada teórica en casos como el de los intelectuales próximos al PCE. Entre ellos, la estética fue, al menos desde 1956, un ámbito predilecto para ensayar la formulación de aquellos disensos que la dirección del partido no consentía en otros terrenos, como el relativo a la lectura táctica y estratégica de la acción política de la organización. No parece casual que los primeros atisbos de ruptura con el PCE de intelectuales como Francesc Vicens se visibilizaran en discusiones con un contenido estético. Así, durante el transcurso del Congreso de Arras, celebrado entre el 22 de julio y el 5 de agosto de 1963, poco después de la ejecución de Julián Grimau, Vicens presentó una ponencia en que reflexionó en torno a los problemas que enfrentaba en el presente la estética marxista y en la que se distanciaba de las tesis de Plejanov, lo que suscitó el malestar de Santiago Carrillo, ya por entonces Secretario General del partido. El evento, que tenía por objeto homogeneizar las opiniones políticas entre los intelectuales del PCE, devino en realidad en el inicio de un cisma que afectaría incluso al núcleo duro de la organización, con el creciente distanciamiento que empezaba ya a evidenciarse entre Claudín y Carrillo.

Claudín, que había compartido militancia con Sánchez Vázquez durante la Guerra Civil en el seno de las Juventudes Socialistas Unificadas, esbozaría poco más tarde una serie de ideas en torno al arte moderno que, pese a su inexactitud y anacronismo respecto a los debates artísticos contemporáneos, resultaron intempestivas en clave interna al alejarse de las posiciones sostenidas por el oficialismo soviético. En su artículo “La revolución pictórica de nuestro tiempo”, publicado en el primer número de la revista de cultura y política del PCE, *Realidad* (Roma, septiembre-octubre de 1963), el dirigente comunista esbozaba una crítica indirecta a la dirección del partido que, en opinión de Claudín, no había adaptado su hoja de ruta al influjo del neocapitalismo en la recomposición económica, social y cultural de la vida bajo la dictadura. Claudín argumentaba que la clausura de las aspiraciones de la vanguardia experimental durante los años veinte habría sido sólo el preludio de la supeditación de las artes plásticas al “culto a la personalidad” del periodo estaliniano y la “esclerosis que éste introdujo en diferentes dominios del pensamiento filosófico y artístico”.²⁰ Tanto este texto de Claudín como el precedente de Federico Sánchez (pseudónimo de Jorge Semprún) exasperaron a Carrillo, que consideraba intolerable que ambos utilizaran un órgano de expresión vinculado al partido para enunciar tesis políticas y estéticas que, en el mejor de los casos,

²⁰ Fernando Claudín, “La revolución pictórica de nuestro tiempo”, *Realidad. Revista bimestral de cultura y política*, vol. 1, núm. 1 (1963): 21-49.

tildaba de “revisionistas”.²¹ Tras la expulsión de ambos de las instancias de dirección de la revista y del Partido, *Realidad* caería bajo el control de la cúpula dirigente, quien alentaría a José Renau a escribir sendos artículos de réplica ortodoxa a las tesis de Claudín.²² Sin embargo, antes de que eso sucediera, la revista, en su fallido intento de crear el espacio de discusión “libre de sectarismo” reclamado años antes por Sánchez Vázquez, publicó en su segundo número el ensayo “Ideas estéticas en los ‘Manuscritos económico-filosóficos’ de Marx”, que venía a conceder un último impulso a la voluntad de ruptura impulsada por los textos del número inaugural.²³

Aunque Sánchez Vázquez también encontró en la estética ese campo de libertad crítica que las exigencias de la política partidista no facilitaban, hemos de matizar que, en su caso, la remisión a la estética no se resguardaba en el análisis más o menos certero de las prácticas de la vanguardia artística o de la teoría del arte. Por el contrario, se remontaba al origen mismo de la estética marxiana en tanto teoría de la sensibilidad y de la alienación capitalistas, con el propósito de reconstituir desde ella una nueva concepción política del marxismo como conciencia práctica de las relaciones entre el hombre y el mundo. Con todos sus hallazgos y limitaciones, la relevancia de la obra posterior de Sánchez Vázquez procede, en buena medida, de la grieta que la articulación propiciada entre esa reinvencción de la estética marxista y la filosofía de la *praxis* abría en la despolitización del “marxismo occidental” que Anderson se ocuparía de remarcar poco después.

La realización del humanismo estético-praxeológico se desplegaba, tanto en las ilusiones que Sánchez Vázquez había depositado en las sinergias entre el arte politizado y las vanguardias revolucionarias en América Latina, como en la reconsideración crítica de las vanguardias históricas en el ensayo de Marchán Fiz, mediante el hilo utópico tendido por la tradición

²¹ Morán describe el modo en que ambos artículos fueron interpretados como un paso del “Rubicón”, que limaba la autoridad de Carrillo “como único promotor para reformar y revisiones” y destaca la paradoja por la cual el ensayo de Claudín, pese a no afectar a línea ideológica del Partido, fue el que causó mayor estupor “[...] lo que irritaba es que ‘un hombre como Fernando’, con su pasado de delirante ortodoxia ideológica, se permitiera críticas al retraso y la tosquedad soviéticas en el campo de las artes plásticas” (Morán 1986, 378).

²² Al margen de las disputas ideológicas internas, Julián Díaz Sánchez valoró el enfrentamiento en los siguientes términos: “La polémica se nos aparece, visto el contexto de los años sesenta, algo ensimismada en las formas y referencias artísticas, lo que no quiere decir que los argumentos —actitudes políticas ante el arte de vanguardia, niveles de autonomía artística en el discurso marxista— estuvieran superados”, en Julián Díaz Sánchez, “Una polémica (frustrada) de partido”, en Miguel Cabañas Bravo, coord., *El arte español fuera de España* (Madrid: CSIC, 2003), 675.

²³ Adolfo Sánchez Vázquez, “Ideas estéticas en los Manuscritos económico-filosóficos de Marx”, *Diánoia*, vol. 7, núm. 7 (1961): 236-258, republicado en *Realidad. Revista bimestral de cultura y política*, año I, núm. 2, (noviembre-diciembre de 1963): 39-64.

marxista entre el presente y la apertura del tiempo histórico posrevolucionario, con sus promesas prometeicas y reconciliadoras del nuevo hombre y la sociedad sensorial. En esa visión del mundo, estrechamente vinculada al leninismo revolucionario que el PCE abandonaría durante la Transición con su conversión al eurocomunismo,²⁴ la emancipación estética plena no podía anteceder a la revolución social y política, de modo que era ante todo ambicionada como el horizonte de lo posible. Que el retorno de esa articulación se produjera a través de los tránsitos entre los “sures” geopolíticos de América Latina y el Estado español contribuye a descentrar los esquemas interpretativos de la teoría crítica durante la guerra fría, pero al mismo tiempo refracta la actualidad con los puntos ciegos de esa experiencia histórica, reclamándonos abordar de manera radical las problemáticas teórico-prácticas que dejó pendientes.

²⁴ Juan Antonio Andrade Blanco, *El PCE y el PSOE en (la) Transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político* (Madrid: Siglo XXI, 2012), 55-111.

REFLEXIONES SOBRE ESTÉTICA NAHUA. DE LA MONSTRUOSIDAD A LA TRANSFORMACIÓN DIRIGIDA

ANA DÍAZ

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

En 1940 Edmundo O’Gorman publicó “El arte o de la monstruosidad”, un estudio que tomando a la Coatlicue como hilo conductor, presenta una reflexión estética en torno al arte prehispánico “o eso que como tal se nos exhibe”.¹ El historiador buscaba los fundamentos que permitirían vincular la relación espiritual generada entre sujetos de distintos contextos histórico culturales (el prehispánico y el occidental contemporáneo), a partir de la experiencia sensible desencadenada por los objetos artísticos. O’Gorman planteó una pregunta, un primer acercamiento a un problema que no podía seguir escapando a los historiadores del arte mexicano. A manera de conclusión, el autor propuso que la esencia del mundo artístico precolumbino estaba cifrada en la monstruosidad, entendida como la fluidez ilimitada de la forma mítica, en oposición a la belleza clásica de occidente.

En el marco del 80 aniversario del Instituto de Investigaciones Estéticas, este ensayo tiene como objetivo continuar esta reflexión a través de dos acciones: (1) presentar un esbozo del estado de la cuestión en torno a las discusiones sobre estética mexicana prehispánica y (2) proponer la revaloración de la estética como una rama filosófica que permite comprender cómo se constituyen otras epistemologías, a partir de la articulación de teorías de la sensibilidad que nos son culturalmente ajenas. En este caso el hilo conductor de la discusión será la pregunta por la identidad de los seres que habitan el cosmos, tomando como referencia la representación gráfica de las entidades (humanas y no humanas) pintadas en fuentes prehispánicas provenientes del centro de México (*ca.* 1200-1521). El estudio permitirá ubicar el tipo de relaciones que se generan entre los organismos que habitan el cosmos y proponer un nuevo enfoque para abordar

¹ Edmundo O’Gorman, “El arte o de la monstruosidad”, *Tiempo. Revista Mexicana de Ciencias Sociales y Letras*, núm. 3 (marzo de 1940): 471.

la categoría de lo monstruoso, develada por O’Gorman, en el México precolombino. Se trata de un tipo de transformación que articula el ciclo conocimiento/acción/experiencia generativa, y por consiguiente funciona como el motor del devenir en el mundo. Este fenómeno será designado como transformación dirigida.

Estéticas indígenas

Antecedentes

El interés por el arte y las producciones materiales amerindias se ha manifestado desde los primeros contactos, aunque la reflexión en torno a las concepciones estéticas prehispánicas (mexicano-mesoamericanas) se consolidó apenas el siglo pasado.² Dos obras que resultan fundamentales para hacer un seguimiento del estado de esta discusión son los libros de Justino Fernández³ y Georges Kubler.⁴

En su estudio de la Coatlicue, Fernández propone hacer a un lado nuestro bagaje conceptual para abordar los estudios de estética mexicana. Su propuesta consiste en desplazar a la ciencia de la belleza por la teoría de la sensibilidad, aunque no logra su cometido porque finalmente vuelve a posicionar a la belleza —en este caso, la mexicana— como el fenómeno revelador; aquella que permite la apertura hacia la construcción histórica de la imagen y le da sentido a su contenido.⁵ La gran aportación de Fernández

² Miguel Covarrubias, *Arte indígena de México y Centro América* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961 [1957]); Justino Fernández, *Estética del Arte Mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990 [1954]); Manuel Gamio, “El concepto del arte prehispánico”, en *Arqueología e indigenismo* (México: SEP Setentas, 1972 [1916]), 90-102; Eulalia Guzmán, “Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano”, *Universidad de México V*, núms. 27-28 (enero-febrero 1933); Federico Mariscal, *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas. Yucatán y Campeche* (México: Secretaría de Educación Pública, 1928); Ignacio Marquina, *Estudio arquitectónico comparativo de los monumentos arqueológicos de México* (México: Secretaría de Educación Pública, 1928); Manuel Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* (México: Porrúa, 1923 [1893]); José Tablada, *Historia del Arte en México* (México: Compañía Nacional Editora Águilas, 1927); Salvador Toscano, *Arte precolombino de México y de la América Central* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1944); Paul Westheim, *Arte antiguo de México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1963). También Franz Boas abarca ejemplos del arte mexicano dentro de su estudio de arte amerindio; aunque lo incluye dentro de la categoría de arte de América del Norte. Franz Boas, *Arte Primitivo* (México y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1947 [1927]), 71-82.

³ Justino Fernández, “La Coatlicue”, en *Estética del Arte Mexicano*, 33-110.

⁴ George Kubler, *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art* (Londres: Yale University Press, 1991).

⁵ Fernández, “La Coatlicue”, 12-16, 139, 149.

en este texto consiste en revalorar a la belleza como un concepto histórico que no puede aplicarse fuera de su contexto cultural. Una reflexión muy pertinente porque uno de los principales argumentos de quienes desechan la posibilidad de un abordaje estético para el estudio del arte indígena consiste en que consideran a los términos “belleza” y “arte” como si fueran categorías estéticas, universales, despojadas del peso de la historia.⁶ Estos autores no toman en cuenta que aún dentro de la tradición occidental estos conceptos clave han cargado con distintas connotaciones, en ocasiones opuestas, por lo que no pueden tomarse como definiciones de diccionario. Es preciso comprender los fundamentos que permitieron ubicar a estos conceptos como los ejes de la concepción estética clásica y moderna.⁷

El libro de Kubler es la otra obra de referencia porque ofrece una exposición teórico historiográfica que le permitió al autor dar un giro a los estudios de arte indígena al identificar tres perspectivas analíticas desde donde los autores se han posicionado para abordar las concepciones estéticas amerindias: (1) la estética experiencial o fenomenal; (2) la idealista o filosófica (estética desde arriba) y (3) la experimental o etnográfica (estética desde abajo).⁸ Esta clasificación desplaza a la belleza y al arte del centro de la discusión para posicionar a las teorías de la sensibilidad, construidas a partir de diferentes frentes, como el hilo conductor de la reflexión estética.

Kubler menciona que su interés por las concepciones estéticas indígenas inició a finales de los cuarenta, cuando participaba en Yale en un seminario sobre teoría antropológica del arte, pero fue hasta los años ochenta que decidió retomar el tema para abordar el estudio de manera exhaustiva.⁹ Por esas fechas Cecelia Klein publicó su estudio sobre la frontalidad y la bidimensionalidad de la imagen mesoamericana, donde propuso la identificación de algunos de los aspectos de la plástica que revelan claves del pensamiento estético del área.¹⁰ Una década después la discusión se desplazó al sur del continente, cuando Thomas Cummins elaboró una propuesta de interpretación de las imágenes que aparecen pintadas en los queros incas

⁶ Gell, “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”, en Coote y Sheldon, eds., *Art and Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 1992), 40-63; Gell, *Art and Agency; an Anthropological Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 2-3; y Els Lagrou, *Arte indígena no Brasil: Agência, alteridade e relação* (Bello Horizonte: C/Arte, 2009), 11-12.

⁷ Un estudio que permite hacer un seguimiento del desarrollo de la idea del arte aparece en: Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (Madrid: Cátedra, 2013 [1924]).

⁸ Kubler, *Esthetic Recognition*, XV-XVI.

⁹ Kubler, *Esthetic Recognition*, XV.

¹⁰ Cecelia Klein, *The Face of the Earth: Frontality in Two-dimensional Mesoamerican Art* (Nueva York: Garland, 1976). Otro intento por dilucidar los valores del arte mexica apareció en los noventa publicado por Durdica Ségota en *Valores plásticos del arte mexica* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995).

(unos vasos de madera o metal). En su estudio pudo seguir la dinámica de transformación histórica de las formas, los códigos visuales y los usos de dichos objetos, lo que le permitió reconstruir aspectos de la estética inca colonial cuyo fundamento hundía sus raíces en el pasado prehispánico.¹¹ Estos trabajos son un referente para el texto que aquí se presenta.

En las últimas décadas las discusiones en torno a la estética indígena se han desplazado hacia el campo de la antropología y al día de hoy los principales avances en torno a la estética amerindia han sido planteadas desde la antropología amazónica.¹² En el caso del arte indígena mexicano —me refiero al arte producido en el territorio nacional, no al arte mexica precolombino— Johannes Neurath es un autor que se puede ubicar a medio camino de la tradición antropológica y la historia del arte. En 2013 publicó un estudio sobre arte huichol que ofrece una propuesta para pensar la relación entre la cultura material y las prácticas rituales *wixarika* (huicholas).¹³

La razón de este desplazamiento —de lo que Kubler llama la “estética desde arriba” o filosófica, a la “estética desde abajo” o antropológica— responde entre otras razones, a que el antropólogo tiene contacto directo con las sociedades que estudia y sus prácticas, por lo que puede tener acceso directo a los objetos artísticos en el contexto de uso. Este acceso privilegiado al mundo de los objetos y las prácticas se complementa con el interés de la antropología por comprender la manera en que operan los principios de realidad de sus sujetos de estudio. En este sentido se hace consciente del problema de imponer nuestras categorías a otros universos culturales.

La estética indígena entre el arte y antropología

El interés por el estudio del arte, la estética y las producciones materiales de los grupos no occidentales tuvo un *boom* en la antropología británica que se consolidó en los años noventa. Entre sus principales exponentes, Alfred Gell hizo una de las críticas más radicales a la manera en que se ha generado un acercamiento a los objetos (arte primitivo), tomando como base los valores estéticos del arte euroamericano.¹⁴ El autor argumenta que no se puede sucumbir a la fascinación del aura, ni se pueden imponer

¹¹ Thomas Cummins, *Toast with the Inca: Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002).

¹² Entre los autores más representativos se encuentran: Aristóteles Barcelos Neto, Elvira Luisa Belaunde, Carlos Fausto, Peter Gow, Els Lagrou, Regina Müller, Anne-Christine Taylor, Lucia van Velthem, Eduardo Viveiros de Castro y Lux Vidal.

¹³ Johannes Neurath, *La vida de las imágenes* (México: Artes de México, 2013).

¹⁴ Gell, “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”; *Art and Agency*. Sus contribuciones han motivado la reinscripción del arte en el estudio de los mundos indígenas y la creación de grupos de discusión como el que dio origen al volumen: Pinney y Thomas, *Beyond Aesthetics. Art and Technologies of Enchantment* (Oxford y Nueva York: Berg 2001).

categorías universales de belleza y gusto. En este sentido, la alternativa para Gell consiste en tomar al arte como una forma especial de tecnología que desplaza la eficacia de la *belleza* por la de la *magia* (bello/feo; poderoso/débil), a la que llama tecnología del encanto.¹⁵ Esta tecnología se refiere al poder que tienen algunos objetos de lanzar un hechizo sobre nosotros de modo que podamos ver el mundo real a través de una forma encantada.¹⁶ Un ejemplo que no cita el autor pero que entraría en este tipo de recursos es la invención de la perspectiva lineal en Europa; o el manejo del espacio en la construcción cubista y en la pintura de *Trompe-l'œil*, entre otros. Es importante señalar que el desarrollo de estos dispositivos no puede desarticularse de la intencionalidad estética de sus creadores —que como se enfatiza en este trabajo, no se limita al gozo que genera la contemplación de un objeto en un museo o una galería.¹⁷

Más allá de los efectos visuales y la apertura estética que generan los objetos,¹⁸ Gell se interesaba en el arte desde una perspectiva antropológica, pensando en los objetos artísticos como formas que median la acción social; dejando de lado la pregunta por sus valores culturales. Estos objetos (que condensan acciones, emociones y relaciones) materializan complejas redes de interacción entre agentes y pacientes, dando vida a una compleja maquinaria relacional.¹⁹ De este modo, Gell genera una teoría del arte fundada en la agentividad, que permite abordar al arte y al estudio de las formas a partir de las relaciones que se generan entre ellas, sacando de la ecuación aspectos como la capacidad comunicativa (lingüística) del arte, su capacidad de generar sentido (semiótica) y la experiencia sensible generada a partir de las manifestaciones artísticas (estética). Esta propuesta se ha

¹⁵ Gell, “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”, 43-53; véase también Gell, “Technology and Magic”, *Anthropology Today* 4, núm. 2 (abril de 1988): 6-9.

¹⁶ Gell, “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”, 44. Otro punto que subraya Gell es una característica intrínseca del arte, que consiste en ser el resultado de un proceso técnico propio de los artistas, quienes son considerados los maestros en su arte. Gell, “The Technology of Enchantment”, 43. Esta característica ya había sido propuesta por Franz Boas para hablar del arte amerindio. Boas, *El arte primitivo*, 16.

¹⁷ Una reflexión en torno al aparato estético y su vínculo con el desarrollo tecnológico se aborda en la ponencia presentada por Laura González-Flores y Jean-Louis Déotte, aunque la presentación no abarca casos de arte indígena, véase el texto de Laura González-Flores y Jean-Louis Déotte, “El aparato estético. Un diálogo en torno del “aparecer” técnico de las artes”, presentada en el XXXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Historia del arte y estética, nudos y tramas*, véase en este mismo libro las páginas 175-193.

¹⁸ El estudio de las formas y efectos visuales no estuvo fuera de su repertorio de intereses, como se observa en el ensayo: Gell, “How to Read a Map: Remarks on the Practical Logic of Navigation”, *Man*, New Series 20, núm. 2 (junio de 1985): 271-286.

¹⁹ Gell, *Art and Agency*, 13-16.

expandido del campo de los estudios del arte a nuevos territorios del saber, pero ¿cuál es el costo del destierro de la experiencia estética del mundo?

En gran medida es gracias a la influencia de Gell que el abordaje estético se ha interpretado erróneamente como la acción de imponer juicios de gusto y categorías mediados por las instituciones artísticas euroamericanas —de alguna manera este fue el proceder de O’Gorman al plantear la categoría de lo monstruoso para comprender la experiencia artística mexicana. Sin embargo, el mismo Gell pudo comprobar en una obra temprana, poco referida, que el estudio de las sensaciones corporales como son experimentadas en contextos específicos, arroja luz sobre la relación del hombre con el mundo y ayudan a comprender las dinámicas que pueden estar detrás de ciertas prácticas religiosas o rituales.²⁰ Cabe señalar que aunque este estudio pone un énfasis en la experiencia estética y la psicológica, no se articula con los trabajos posteriores del autor donde aborda el análisis del arte indígena. Esto se debe a que cuando habla de objetos artísticos, su concepción de la estética ya no está asociada a las teorías de la sensibilidad, sino a las dinámicas impuestas por el mundo del arte y los museos que las utilizan indiscriminadamente para abordar al arte primitivo.²¹ De hecho, para el autor tampoco es viable hablar de “estéticas indígenas”, pues ello implicaría también proyectar la sensibilidad estética occidental a los mundos otros. Ahora bien, siguiendo a Baxandall, Gell es consciente de que el arte de una época —o en este caso, una cultura— depende de los “modos de ver” que cambian con el tiempo. Sin embargo considera que la pregunta por la elucidación de los sistemas estéticos no-occidentales no corresponde a los intereses de las ciencias sociales, sino a las humanidades.²² Esta división disciplinar suena coherente, pero no se puede seguir al pie de la letra porque segmenta la experiencia. Mi objetivo es retomar esta discusión y ver cómo se puede redireccionar el abordaje de la estética nahua desde la perspectiva humanista.

Sirva este breve resumen para contextualizar la propuesta que ha influenciado a los trabajos de antropología del arte amerindio, donde la pregunta por la experiencia estética ha sido erradicada, mientras términos como religión, economía, ciencia, o política siguen ocupando un lugar en

²⁰ Gell, “The Gods at Play: Vertigo and Possession in Muria Religion”, *Man*, New Series 15, núm. 2 (junio de 1980): 219-248. En esta obra el autor propone un abordaje estético y psicológico de las percepciones que se desencadenan en una práctica religiosa de la India, aunque su principal interés era buscar las relaciones entre el fenómeno del vértigo y las conexiones neuronales que se despiertan en el trastorno del espectro autista.

²¹ Gell, “The Technology of Enchantment”; *Art and Agency*, 3.

²² Gell, *Art and Agency*, 2-3.

las descripciones antropológicas de las sociedades indígenas —pudiendo erradicarse del vocabulario analítico por la misma razón.

La experiencia sensible como posibilidad de conocimiento

Las primeras discusiones sobre el papel de la estética registradas en occidente se atribuyen a Platón y Aristóteles, pero la disciplina se funda hasta el siglo XVIII, en un momento en que el dualismo cartesiano enfatizó la división entre razón y experiencia sensible, dando la supremacía a la primera. En este contexto, la estética surge como la única opción viable para entablar un puente entre las esferas del conocimiento teórico/racional y el derivado de los sentidos; una división que sólo opera en la tradición europea occidental, pues en otras sociedades (las llamadas no occidentales, indígenas, primitivas) esta escisión no parece tener cabida porque el conocimiento está integrado.²³

Por consiguiente, el objetivo de la estética no es estudiar la belleza propiamente, sino posicionar a la precepción sensorial (αἴσθησις [*aísthesis*], ‘sensación’) como un tipo particular de conocimiento que incluye formas de cognición no conceptual/racional, que le permiten al hombre ubicar su posición en el mundo y aprender a interactuar en él por medio de la experiencia integral. La belleza es el vínculo que une ambos polos en el pensamiento platónico, y por eso es uno de los pilares de la ontología clásica, junto con la ética. La estética también ha jugado otras funciones dentro de la filosofía occidental; por citar un ejemplo, ésta participó en la determinación trascendental de la Historia como categoría de la realidad y objeto de reflexión.²⁴

En tanto teoría de la sensibilidad, la discusión estética ha estado estrechamente vinculada con la manera de construir imágenes, físicas o mentales, y de relacionarnos con ellas. La imagen es un instrumento altamente eficaz porque además de su habilidad para representar la apariencia del mundo fenoménico tiene el poder de dar forma a principios y teoremas no perceptibles al ojo; por eso ha acompañado el desarrollo de prácticamente todos los campos del conocimiento, incluyendo las ciencias. Así, la imagen resulta un punto de referencia para abordar la discusión en torno a la

²³ Por ejemplo, Els Lagrou refiere que entre los grupos amazónicos el conocimiento no puede dissociarse del saber hacer —que abarca desde la producción de objetos, hasta cantar y ejecutar actividades importantes para la vida cotidiana. Véase Lagrou, *Arte indígena no Brasil*, 16-20.

²⁴ Koselleck, “La reflexión estética”, en *Historia/Historia* (Madrid, Trotta, 2010 [1975]), 47-59.

manera en que se construye y activa el conocimiento *integral* del mundo, imponiendo el rostro de la realidad.²⁵

Ahora bien, como señala Mitchell es necesario abordar a las imágenes a partir de una idea de visualidad que resulte adecuada a su propia ontología.²⁶ Es por ello que antes de iniciar el análisis de la cultura visual mexicana antigua quiero proponer una adaptación del léxico analítico de modo que permita comprender mejor la construcción de la imagen. Considero prudente para este caso desarticular la división entre representación naturalista y abstracta, como si fueran los polos opuestos de una balanza, para pensar mejor en una serie de gradientes que implican la selección y combinación de elementos y recursos técnicos con el fin de producir imágenes eficaces, articulados bajo la lógica de un aparato estético particular. El objetivo de este trabajo no es llegar a descifrar el sentido último de las formas prehispánicas, sino identificar algunos de los aspectos más relevantes para la construcción de la cultura visual del centro de México y tratar de comprender cuál es su relación con un posible paradigma estético.

*De la monstruosidad a la transformación dirigida.
Principios de operación*

Cuando O’Gorman analizó la Coatlicue la caracterizó como la más auténtica representación de lo monstruoso, en tanto síntesis viva y trágica de una dualidad de naturalezas (humano-animal). Esta encrucijada se opone a la realidad racional, resultando posible sólo bajo la fluidez del mito. Así, la imagen revelada en la piedra representa un ser irreal, inhumano, una diosa de portentosa monstruosidad.²⁷ En esta descripción lo monstruoso es entendido como el orden que va contra natura, pero se alimenta de ella, generando desproporción, dislocación, metáfora, o estilización de los elementos del mundo natural. Si bien es posible identificar el uso de estos recursos en la construcción de la Coatlicue plasmada en el monolito, es preciso revisar cómo están operando (fig. 1).

Coatlicue forma parte de una serie de personajes cuyos cuerpos han sido objeto de una manipulación violenta que se explica a la luz de las historias, como Tlaltecuhli, quien fue partida a la mitad por Quetzalcoatl

²⁵ En el caso de la imagen amerindia, remito nuevamente a los trabajos de George Kubler, *The Shape of Time*; Klein, *The Face of the Earth*; y Cummins, *Toasts With the Inca*. Para un estudio de la imagen véase: Belting, “Toward an Anthropology of the Image”, en Westermann, ed., *Anthropologies of Art* (Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005), 41-58.

²⁶ William J.T. Mitchell, “What Do Pictures ‘Really’ Want?”, *October*, núm. 77 (1996): 82.

²⁷ O’Gorman, “El arte o de la monstruosidad”, 475.



1. Coatlícue, vista frontal, Museo Nacional de Antropología, Sala Mexica.

Foto: Gerardo Vázquez. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. “Reproducida con permiso del Instituto Nacional de Antropología e Historia”.

y Tezcatlipoca para crear el mundo (cielo/tierra) con sus miembros.²⁸ No se conoce la referencia exacta al episodio de la decapitación de Coatlícue, como sí sucede con su hija Coyolxauhqui, descuartizada por su hermano Huitzilopochtli,²⁹ pero como apunta Cecelia Klein, un episodio refiere que Coatlícue, junto con cuatro mujeres, dieron la vida como víctimas sacrificiales para que pudiera nacer el quinto sol, dejando en el mundo sus faldas como especies de reliquias.³⁰

Otros personajes cuyos cuerpos han sufrido transformaciones abruptas son Quetzalcoatl, cuya historia cuenta con diferentes versiones, entre las que destaca la de su transformación por la acción del fuego en estrella de la mañana.³¹ El elemento ígneo también afectó la forma de Itzpapalotl, quien después de ser engañada para saltar a una hoguera explotó dando origen

²⁸ *Histoire du Mexique*, en *Mitos e Historias de los antiguos nahuas*, trad. Rafael Tena, Cien de México (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002), 153-154.

²⁹ Sahagún, *Códice Florentino Códice Florentino*, edición facsimilar, lib. 3, (México: Secretaría de Gobernación, 1979).

³⁰ Cecelia Klein, “A New Interpretation of the Aztec Statue Called Coatlícue, Snakes her Skirt”, *Ethnohistory* 55, núm. 2 (2008): 233-235.

³¹ *Anales de Cuauhtitlan*, paleografía y trad. Rafael Tena, Cien de México (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011), 51.

a una serie de pedernales de colores.³² Copil, el sobrino de Huitzilopochtli murió al sostener una batalla con su tío, y su corazón fue arrojado a la distancia, cayendo en el centro del lago de México, de éste nacería el nopal sobre el que se posaría el águila, señalando el sitio de fundación de México-Tenochtitlan. Finalmente, Nanahuatl y Tecuciztecatl saltaron al horno incandescente para salir transformados en el sol y la luna de la era mexica (figs. 2-6).³³

Las transformaciones también funcionan a un nivel colectivo, como sucedió con los habitantes de las eras anteriores, quienes fueron convertidos en peces, aves y monos al final de los respectivos soles cosmogónicos. También es representativo el caso de Tata y Nene, la pareja humana que sobrevivió el diluvio que puso fin a una era y fue castigada por infringir la instrucción que les fue impuesta. Su castigo consistió en la decapitación, pero posteriormente sus cabezas fueron pegadas a sus nalgas, y así se convirtieron en perros.³⁴

Un aspecto importante de estas historias es que sus protagonistas eran humanos antes de la transformación —excepto Tlatleotl, y el caso de Itzpapalotl puede ponerse en duda. En consecuencia nos encontramos ante dos posibles escenarios: (1) las historias nahuas revelan eventos míticos, ajenos al devenir histórico, que en occidente tendrían un equivalente en obras como las *Metamorfosis* de Ovidio; o bien (2) estas narraciones ofrecen una mirada a la manera en que el mundo y la historia nahua se producen y reproducen, a partir de las acciones y decisiones tomadas por los protagonistas (humanos) de las sagas. Así, los personajes que eligen adecuadamente la acción que deben tomar y la ejecutan tienen la capacidad de transformarse en criaturas poderosas como el señor Sol, el señor Venus, la señora Tierra, o los padres, ancestros y deidades originarias, patronos y regentes de comunidades. En contraste, quienes no actúan acorde a lo que se espera de ellos, como Tata y Nene o los hombres de las eras anteriores, sufren transformaciones impuestas como castigo.

Si ubicamos a la Coatlicue dentro del grupo de criaturas ancestrales, quienes sufrieron alteraciones estructurales producto de la correcta ejecución de acciones —que incluyen la muerte por sacrificio, o mejor dicho el tránsito sacrificial—, encontramos directrices para comprender la morfología de la mujer plasmada en el monolito. La escultura muestra un cuerpo femenino segmentado y reconstituido que se manifiesta al espectador en el instante preciso de su transmutación, al brotar de su cuello el doble

³² *Leyenda de los Soles*, en *Mitos e Historias de los antiguos nahuas*, 153-154.

³³ *Leyenda de los Soles*, 181-185; *Historia de los Mexicanos por sus pinturas*, 39; Sahagún, *Códice Florentino*, lib. 7, caps. 1 y 2.

³⁴ *Leyenda de los Soles*, 177.

2. Coyolxauhqui. Museo del Templo Mayor. Dibujo: Ana Díaz.

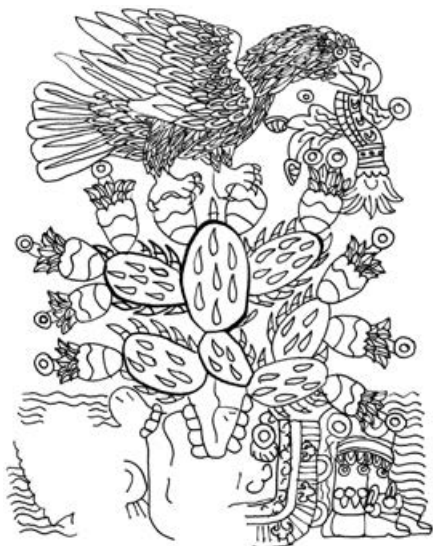


3. Mujer de identidad desconocida, dando a luz a dos serpientes y una criatura antropomorfa, quien nace de su corazón-joya. *Códice Borgia*, lám. 31, registro inferior. Dibujo: Ana Díaz.



4. Ehecatl representado con cuerpo de insecto y máscara facial de viento. Grabado en piedra. Museo Nacional de Antropología. Dibujo: Ana Díaz.





5. Entidad telúrica de cuyo corazón nace un nopal (los relatos lo identifican como Copil). Teocalli de la Guerra Sagrada. Museo Nacional de Antropología, Sala Mexica. Reconstrucción: Ana Díaz.



6. Entidad con cuerpo antropomorfo y cabeza de doble pedernal. Aunque no tiene atributos anatómicos femeninos está en posición de parto, dando a luz a seis personajes (uno nace del orificio de la cabeza decapitada, uno del corazón-pedernal y cuatro de las articulaciones de las extremidades). *Códice Borgia*, lám. 32. Dibujo: Ana Díaz.

chorro de sangre compuesto por dos gigantescas serpientes que se fusionan dando lugar a una nueva cabeza; lo mismo sucede con los muñones de sus extremidades, de donde nacen miembros no humanos. Al momento de la transformación la mujer portaba la falda de serpientes que le da su identidad [*coatl-i-cue*] (serpientes su falda), convirtiéndose en el único atributo que permite reconocerla. Entre su atuendo destacan también objetos como el collar de manos y corazones, la faja con cráneo y otros ricos atavíos que aunque no permiten identificar con precisión a la criatura que los porta, enfatizan su jerarquía —pues también son vestidos por Tlatleotl, Cihuacoatl, Mictlantecuhtli, entre otros. La imagen plasmada en el monolito no permite conocer el estado original, posiblemente humano, del cuerpo de Coatlicue, pero este dato resulta secundario porque la pieza

enfatisa la transformación como el tema central de la representación: un verbo que deviene en sujeto, pues muestra a la Coatlicue en el momento de “estar siendo”. Los únicos elementos estables de la criatura que se manifiestan en el momento de su regeneración son el tronco con los senos y la falda de serpientes. Éstos son sus atributos esenciales, no su rostro, no su cuerpo humano concebido como unidad. Así, es posible identificar una lógica articuladora dentro del caos aparente de formas, que indica que la falda y la anatomía femenina son elementos más importantes que la cabeza humana, pues son los atributos esenciales de Coatlicue.

Sin intención de brindar un análisis completo del monolito,³⁵ quiero centrar la atención en el fenómeno de la transformación porque este dato puede estar revelando aspectos de la ontología nahua. Es decir, de la composición y naturaleza de los seres. Si bien la ontología es un término griego que refiere al ente o ser, pensado como un trascendente no deveniente, también puede utilizarse desplazando su caracterización original, dándole un sentido más amplio para preguntar por el ser en otros términos.³⁶ Esta pregunta es de índole metafísico porque busca identificar la relación entre los seres y el mundo. Sin embargo, considero que ontología resulta un término más adecuado para mis fines dado que en sentido estricto, metafísica es un concepto que implica una división entre el mundo físico y su sustento Meta-físico. Al hacer estas precisiones es necesario replantear también la terminología que se sostiene en la oposición de categorías binarias como historia-mito, naturaleza-sobrenaturaleza, humano-monstruo, humano-animal. Esta división tiene sus bases en una epistemología particular y resulta limitada para comprender las dinámicas que operan en las imágenes prehispánicas y las historias arriba citadas. Como se observa en la Coatlicue y en otras piezas que analizaré a continuación, las características distintivas de las criaturas no parecen sustentarse en una ontología esencialista que distribuye las especies dentro de una taxonomía rígida que evoluciona de manera progresiva y unidireccional; por el contrario, lo que las imágenes e historias muestran es la capacidad que tienen los seres de cambiar de estado y forma. Esta fluctuación de los cuerpos, que pierden y adquieren nuevas características y potenciales, constituye uno de los motores que mueven al mundo y activan la historia humano-cósmica-ambiental.

³⁵ Remito a los estudios que retoman el análisis de la pieza: Fernández, “La Coatlicue”; Elizabeth H. Boone, “A Reevaluation of the Coatlicue”, ponencia presentada en el 37th Annual Meeting of the Mid-America College Art Association (Albuquerque, Nuevo México, 1° de noviembre de 1973); “The ‘Coatlicues’ at the Templo Mayor”, *Ancient Mesoamerica*, núm. 10 (1999): 189-206; Klein, “A New Interpretation of the Aztec Statue Called Coatlicue, Snakes her Skirt!”.

³⁶ Como ejemplos de estos distanciamientos puede citarse el “olvido del ser” propuesto por Martin Heidegger en *Tiempo y ser* (Madrid: Tecnos, 2011), o las propuestas surgidas de la antropología desde el giro ontológico.

La imagen compuesta. Los cuerpos-acción

Si observamos con detenimiento las escenas registradas en un amplio corpus de objetos procedentes del centro de México (lítica, cerámica, códices, pintura mural, pintura rupestre) es posible identificar dos características que considero fundamentales para comprender la cultura visual del Posclásico en esta región:

(1) Las imágenes muestran escenas que pueden aparecer dentro de secuencias narrativas, como sucede en los anales y los mapas coloniales (*Tira de la Peregrinación*, código *Azcatitlan* y el resto de documentos pictóricos históricos coloniales procedentes de una amplia región de México). Pero también aparecen imágenes exentas, desarticuladas, conformando unidades independientes (como las imágenes pintadas en cerámica, las grabadas en estelas, altares, esculturas de bulto y otros objetos tallados en piedra, o en las escenas registradas en los *tonalamatl*), el monolito de la Coatlicue y la mayoría de las piezas arqueológicas líticas prehispánicas entran en esta segunda categoría (figs. 1-6). Cabe señalar que aunque estas imágenes están desarticuladas de una narración, éstas forman parte de historias y repertorios que los usuarios de dichos objetos serían capaces de reconocer al observar los registros gráficos.

(2) Las imágenes se constituyen de unidades mínimas que se van articulando hasta formar una totalidad. Esta dinámica compositiva es la base del diseño de todas las cosas y las criaturas, cuyos cuerpos se construyen a partir de la superposición de distintos elementos que generalmente presentan alto grado de abstracción: órganos, fluidos, colores, materiales, texturas, objetos (como máscaras, faldas, armas y tocados). Bajo este principio es posible observar personajes con cuerpo humano y miembros de animal, u objetos animados con miembros de criaturas (ojos, garras, dientes, huesos, corazón: véase figs. 1, 3-6). También es posible ver órganos corporales que a su vez sustentan miembros (ojos, boca), enfatizando su autonomía estructural y su capacidad agéntiva. Estas composiciones resultan similares a las quimeras (véase figs. 1, 6-8 y 10).³⁷

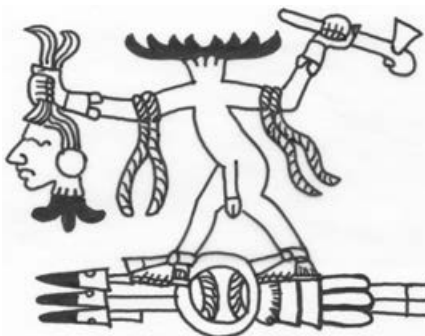
Dicha arte combinatoria también afecta la organización del espacio pictórico, que se construye a partir de la integración de módulos que en su combinación generan tiempos y ángulos de visión múltiples, contruidos desde una base bidimensional. A medida que aumenta la escala

³⁷ Aby Warburg fue el primero en identificar esta categoría en la cultura visual amerindia al caracterizar el objeto-quimera hopi. Véase Carlo Severi, *El sendero y la voz; Una antropología de la memoria* (Buenos Aires, Montevideo y México: Editorial SB, 2010, [2004]), 103-112.

7. Entidad que combina el rostro de Quetzalcoatl (cabeza humana con máscara bucal de Ehecatl, tocado cónico y orejera de algodón) y un cuerpo acuático azul espumoso contenido en una vasija. En su cuerpo nadan peces y se baña Tlazolteotl. *Códice Laud*, lám. 39, detalle.



8. Hombre decapitándose a sí mismo. *Códice Laud*, lám. 24, detalle. Dibujo: Ana Díaz.



de la imagen ésta va tomando una forma más abstracta y geométrica, como sucede en la primera lámina del código *Fejérváry Mayer*, donde se observa la imagen del cosmos que se distingue por la integración de sus partes constitutivas. Esta tendencia a crear unidades mayores agregando partes que permanecen relativamente separadas pero contenidas en sí mismas —y que permanecen unidas por su función y similitud en arreglos numéricos y simétricos— no sólo se puede rastrear en la cultura visual, James Lockhart identificó esta dinámica en la lengua y la tradición oral de los nahuas del siglo XVI y designó este fenómeno como organización modular. En ésta las células o módulos se articulan siguiendo una lógica ordenada y una estructura matemática secuencial y simétrica, un efecto que se observa también en la escultura de la Coatlicue o en la Piedra

del Sol.³⁸ Este mismo principio es el que sustenta las cuentas temporales del centro de México, pues las 260 fechas del *tonalpohualli* se generan al combinar el numeral y el signo que le darán a cada día su identidad (13 numerales × 20 signos = 260 días). De este modo encontramos que los principios que rigen la composición de la imagen son consistentes con aquellos que regulan la organización y el ordenamiento del tiempo, del espacio, del lenguaje y del trabajo (figs. 9-10).

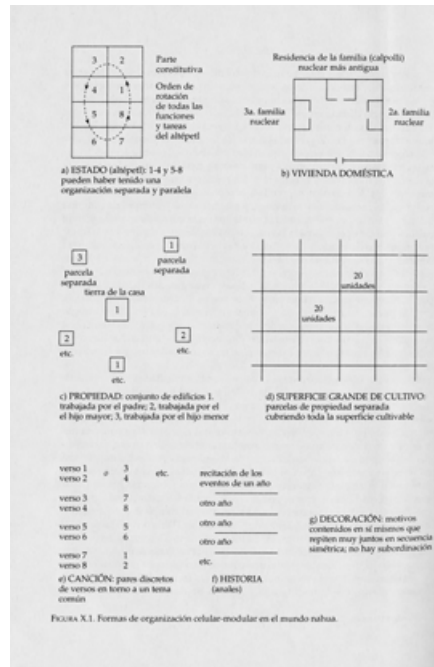
Al seguir este principio, las imágenes muestran casos donde la autonomía de las partes (órganos e insignias) es aún más evidente, pues revelan la construcción de cuerpos donde los órganos se articulan y activan de manera independiente, pero sincronizada. Un ejemplo de este fenómeno se observa en el *Códice Laud*, donde se muestran cada uno de los componentes físico-anímicos que conforman el personaje representado, sugerentemente un ser humano (fig. 11). Estas figuras no remiten a alteraciones monstruosas, sino que concentran la manifestación más completa del ser (humano) representado en un momento preciso; como sucede con el monolito de la Coatlicue, en la Tlalteotl, en la Piedra de Sol y en numerosas personificaciones elaboradas en el Posclásico. Estos personajes se manifiestan a través de cuerpos parcialmente antropomorfos que presentan rasgos animales, vegetales, minerales, o cualidades como irradiaciones lumínicas, emanaciones ventosas y humeantes, corrientes acuáticas, materiales putrefactos. Además de los objetos que se incorporan al cuerpo como ìntura corporal, tocados, insignias (figs. 11-13).

Por tanto, puede identificarse como un síntoma recurrente de las imágenes prehispánicas del centro de México el enumerar las partes constitutivas de un ser en un momento determinado, señalando aquellas cualidades que deben resaltarse en el instante de su representación/presentación. Esta dinámica puede concebirse no sólo como un atributo estilístico —como se ha querido ver el estilo Mixteca-Puebla, del que se hablará más adelante—, sino como una técnica que supo integrar los principios de un sofisticado aparato estético para consturir una imagen que hace manifiestos aspectos no visibles, pero constitutivos del ser. Esta imagen resulta incompatible con los principios de mimesis derivados de la estética clásica,³⁹ pero responde a la caracterización de Gell de aquella tecnología del encanto. El efecto

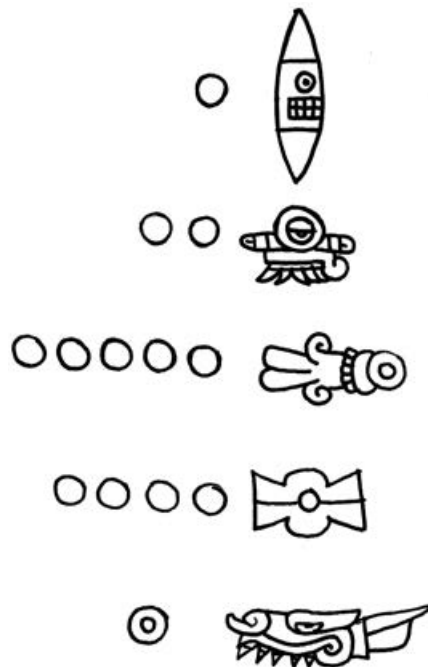
³⁸ James Lockhart, *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México Central; siglos XVI y XVII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999), 617- 621.

³⁹ Thomas Cummins propuso una reconstrucción de la estética inca con base en el análisis de los diseños presentes en los *keros* y *tocapus*, sentando un precedente para este tipo de estudios en la América precolombina. Cummins, *Toast with the Inca*; "Representation in the Sixteenth Century and the Colonial Image of the Inca", en Elizabeth H. Boone y Walter Mignolo, eds., *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica & the Andes* (Durham y Londres: Duke University Press, 1994), 118-219.

9. Formas de organización celular-modular en el mundo nahua, tomadas de Lockhart, *Los nahuas después de la Conquista* (vid infra n. 38), fig. X.1.



10. Fechas del *tonalpohualli*: 1-Pedernal, 2-Lluvia, 7-Flor, 4-Movimiento, 1-Lagarto. El nombre y la identidad de cada día está dada por la combinación de un numeral y un signo (su nombre y apellido), por lo que este sistema concibe al tiempo como unidades binarias o compuestas.
Dibujo: Ana Díaz.





11. Cuerpo humano mostrando la composición de las entidades anímicas. *Códice Laud*, lám. 44, detalle. Dibujo: Ana Díaz.



12. Cuerpos compuestos (a) hombre con cabeza de zopilote, (b) mujer con cabeza y alas de quetzal. *Códice Laud*, lám. 36, detalle. Dibujo: Ana Díaz.



13. Entidad de cuerpo esquelético ataviada con una gran cantidad de objetos. La combinación de elementos añaden cualidades y atributos al personaje. Dibujo: Ana Díaz.

mágico que el autor consigna a los objetos artísticos resulta muy pertinente, pues las imágenes del centro de México revelan la complejidad constitutiva del ser quien se manifiesta ante los espectadores, produciendo reacciones emotivas. Resulta evidente nuestra dificultad para identificar y definir estas sensaciones, pues estarán condicionadas por factores de índole cultural. En todo caso dicha caracterización resulta secundaria, pues lo importante sería considerar la expansión de los límites del aparato sensorial humano para poder proyectar otras formas de visualización y de construir y generar conocimiento. Como aquel que se produce a través de una experiencia onírica, espiritual, o el concimiento vinculado a otras formas de intuición e inteligibilidad.⁴⁰

De este modo, la identificación de las premisas estéticas aporta información sobre la manera en que funcionan otras epistemologías. Por ejemplo, Marilyn Strathern observó que en Melanesia existe una dinámica de construcción de la imagen donde las formas aparecen o se crean a partir de otras formas, lo que llevó a la autora a identificar en esta premisa los principios de una percepción generativa. Un acto procreativo que reproduce la lógica del cuerpo del recién nacido saliendo del cuerpo de los padres.⁴¹ En estos cuerpos que incluyen las formas que se reproducirán a futuro, se

⁴⁰ La relación entre la experiencia onírica y la obtención de conocimiento es común en muchas culturas. Una reflexión sobre las formas de conocimiento y estas experiencias aparece en: David Gegeo y Karen Watson-Gegeo, “‘How We Know’; Kwara’ae Rural Villagers Doing Indigenous Epistemology”, *The Contemporary Pacific* 13, núm. 58 (2001): 58, 62-66. Véase también Ben Burt, “The Story of Alfred Amasia”, *The Journal of Pacific History* 37, núm. 2 (2002): 187-204. Otros autores que han resaltado la importancia del sueño en varias tradiciones no occidentales, donde este forma parte de maneras de conocimiento plenamente validadas derivadas de un estado de conciencia de alto valor afectivo que cumple una función social: Lucien Levy-Bruhl, *La mentalidad primitiva* (Argentina: La Pléyade 1972 [1912]); Roger Bastide, *El sueño el trance y la locura* (Buenos Aires: Amorrortu, 2001 [1972]); Michel Perrin, coord., *Antropología y experiencias del sueño* (Quito: Abya-Yala, 1990). En el caso de Mesoamérica: Julio Glockner, “Los sueños del tiemporo”, en eds. Beatriz Albores y Johanna Broda, *Graniceros: cosmovisión y meteorología indígena de Mesoamérica* (México: El Colegio Mexiquense/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1989 [1979]), 503-521; Barbara Tedlock, *Dreaming, Anthropological and Psychological Interpretations* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987); Saúl Millán, Iván Pérez y Alessandro Questa, “Cuerpo y metamorfosis: el nahualismo en la ontología nahua”, en Miguel A. Bartolomé y Alicia M. Barajas, eds., *Los sueños y los días. Chamanismo y nahualismo en el México actual*, vol. IV, *Pueblos nahuas y otomíes*, Etnografías de los Pueblos Indígenas de México (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013), 59-114; Clementina Battcock, “Tezozomoc y Viricocha Inca. El sueño como escena de escritura y de legitimación del poder”, en Silvia Limón Olvera y Luis Millones, eds., *Por la mano del hombre. Prácticas y creencias sobre chamanismo y curandería en México y el Perú* (Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2014), 97-124.

⁴¹ Marilyn Strathern, *The Gender of the Gift. Problems with Women and Problems with Society in Melanesia* (Berkeley: University of California Press, 1988).

genera una relación de mediación que constituye el fenómeno que guiará los pasos de Strathern en “The Decomposition of an Event”,⁴² así como el fenómeno de la transformación dirige la presente reflexión. A diferencia del caso melanesio, considero que la clave en la estética del centro de México consiste en la generación de un cuerpo a partir de la articulación de sus partes constitutivas, siguiendo la lógica estructural de la organización modular propuesta por Lockhart.⁴³

El estilo Mixteca-Puebla

Como señalé anteriormente, los códigos de representación gráfica desarrollados en el Posclásico –que consisten en la combinación de partes aisladas para formar agregados– han sido analizados desde una perspectiva formal, y junto con otros rasgos característicos han dado pie a la identificación del llamado estilo Mixteca-Puebla.⁴⁴ Se trata de una tradición estilística e iconográfica que se expandió sobre el territorio que comprende de Centroamérica al norte de México, más allá de las fronteras mesoamericanas, entre 900 y 1521.⁴⁵ Sin intención de abordar a profundidad el problema de la caracterización del estilo, que no es el objetivo de este ensayo, me

⁴² Strathern, “The Decomposition of an Event”, *Cultural Anthropology* 7, núm. 2 (1992): 245.

⁴³ Lockhart, *Los nahuas después de la Conquista*.

⁴⁴ Véase: George Vaillant, *Aztecs of Mexico: Origin, Rise and Fall of the Aztec Nation*. (Garden City, N.Y. 1947), 165; Nicholson, “The Mixteca-Puebla Concept Revisited”, en Elizabeth H. Boone, ed., *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico* (Washington D.C. Dumbarton Oaks, 1982), 227-254; “The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology, a Re-Examination”, en Alana Cordy-Collins y Jean Stern, eds., *Pre-Columbian Art History Selected Readings* (Palo Alto, California: Peek Publications, 1977), 113-119; Pablo Escalante, “El trazo, el cuerpo y el gesto. Los códices mesoamericanos y su transformación en el Valle de México durante el siglo xvi”, tesis doctoral (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1996); *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 35-59; María Isabel Álvarez Icaza, “La cerámica policroma de Cholula. Sus antecedentes mayas y el estilo Mixteca-Puebla”, tesis de maestría (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2008); y “El código Laud, su tradición, su escuela, sus artistas”, tesis doctoral (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2014); Saeko Yanagisawa, “Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en Teotihuacan”, tesis de maestría (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2005). Robertson considera que no se trata de una tradición mixta, sino de un estilo propiamente mixteco: Robertson, *Mexican Manuscript Paintings of the Colonial Period* (Norman, Londres: University of Oklahoma Press, 1994 [1959]), 12-24.

⁴⁵ Escalante presenta una discusión más completa sobre el estilo Mixteca-Puebla y su caracterización en *Los códices mesoamericanos*. Otra obra de gran relevancia para comprender la historia y el desarrollo de esta tradición desde sus posibles orígenes es la tesis de Álvarez Icaza, “La cerámica policroma de Cholula”. Un trabajo que presenta una revisión actualizada y una propuesta novedosa para abordar esta tradición estilística fue publicado en: Pablo Escalante y María Isabel Álvarez Icaza,

interesa plantear un cambio de enfoque. ¿Cuáles serían las implicaciones si en lugar de considerarlo un estilo, se planteara como un aparato estético; como un código de representación que resulte equivalente a la representación naturalista que opera en el arte renacentista, o al manejo de la perspectiva que determinará la configuración especial del arte occidental atravesando estilos, temporalidades y regiones? Hecha esta distinción sería más fácil hacer un seguimiento de los estilos regionales derivados de una epistemología cuyos principios de operación reproducen la lógica de la dinámica cronológica (el *tonalpohualli* y la combinación de sus numerales-signos); la articulación de los núcleos de concentración político territorial (el *altepetl* y la articulación de sus barrios o *tlaxilacalli*); o la composición de los entes, cuyos cuerpos se integran por órganos, entidades anímicas y algunas insignias que definen el rango.⁴⁶

Esta lógica combinatoria no sólo permite la generación de cuerpos biológicos y sociales —pues las insignias que portan los personajes marcan su rango y jerarquía—; también implica el dinamismo que hace posible la capacidad transformativa que abarca todas las transiciones que se dan a lo largo de la vida.⁴⁷ Éstas posiblemente incluyan el estado posterior a la muerte también. Algunos de estos cambios son reversibles pero otros resultan permanentes, alterando definitivamente la naturaleza del sujeto. Un ejemplo de cambio reversible se presenta en la historia de la perra que durante el día, y en ausencia de su amo, se quitaba su segunda piel, de naturaleza canina, para transformarse en mujer y poder cocinar. En contraste, la transformación de Tata y Nene en perros es un cambio de orden de tipo permanente.

Otro tipo de transformación que aparece referida en las fuentes etnohistóricas, aunque no queda muy clara su lógica de operación, es aquella sufrida por el cuerpo por acción del *nahualli*. Se trata de un tipo de mutación reversible que puede ocurrir tanto en estado de vigilia como durante el sueño. Como se verá más adelante, la capacidad para cambiar de forma parece estar latente en todos los organismos que posean la entidad

Estilo y región en el arte mesoamericano (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017).

⁴⁶ Una propuesta para el análisis de las entidades anímicas que conforman el cuerpo humano es presentada por Alfredo López Austin en *Cuerpo humano e ideología* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980). En otro trabajo aborda el fenómeno de la fisión y fusión de los dioses, muy pertinente para esta discusión: López Austin, “Nota sobre la fusión y la fisión de los dioses en el panteón Mexica”, *Anales de Antropología XX* (1983): 75-87.

⁴⁷ López Austin propone que los grados de composición de un individuo variaban con el tiempo. “La cosmovisión mesoamericana”, en Sonia Lombardo y Enrique Nalda, eds., *Temas mesoamericanos* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996), 478.

ánimica *nahualli*; aunque para dominar esta habilidad es preciso recibir una formación.⁴⁸

En consecuencia es posible identificar diferentes clases o tipos de transformaciones en el México antiguo, entre las cuales destacan los cambios de forma experimentados por entidades originarias, de quienes surge la diversidad de organismos que habitan el mundo y las condiciones morfológicas y operativas de esta biosfera (como el sol, la luna, o la tierra ordenada en rumbos). De aquí se sigue que la relación entre las especies (hombre, perro, ave, piedra, montaña, sol) se basa en criterios cuyo origen no es de índole biológico-cientificista, por lo que no sigue un desarrollo evolutivo progresivo unidireccional; la normatividad es de orden social, y se rige por mecanismos éticos. Este tema se aborda en los siguientes apartados.

La estética de la transformación, o la (re)construcción corporal

Al retomar las historias de los protagonistas de las sagas de transformación más importantes reportadas por los nahuas, observamos que aquellos seres quienes dieron origen al mundo y a sus componentes fueron víctimas de acciones violentas que significaron la alteración corporal a partir de acciones como la muerte por derrota en una batalla, la occisión en la hoguera o la piedra sacrificial, la segmentación corporal como producto de un engaño o de la sumisión por abuso de la fuerza. Éste es el origen de la tierra (Tlātlotl, Coatlicue, Toci), el sol (Nanahuatzin), la luna (Tecuciztecatl, Coyolxauhqui), las estrellas (los 400 sureños), Venus (Quetzalcoatl), el maíz, el algodón, la chí y el camote (Cinteotl), el maguey y el pulque (Mayahuel), los ancestros y regentes de los grupos del centro de México (Mixcoatl, Chimalman, Itzpapalotl, Mimich, Toci, Copil, entre otros), el hombre (generado con mezcla de la sangre de Quetzalcoatl y los huesos rotos de los antepasados); además de otros personajes que aparecen pintados en el registro central del *Códice Borgia*, cuya identificación es aún especulativa (véanse figs. 1-6).

En cuanto a Coatlicue, cuya imagen sigue siendo el hilo conductor de esta reflexión, de su historia se conocen dos versiones: en una es la madre

⁴⁸ El fenómeno del nahualismo ha sido estudiado por Roberto Martínez, quien realiza una revisión historiográfica de este fenómeno y ofrece un análisis de las diferencias que existen entre diferentes concepciones animicas mesoamericanas. Roberto Martínez, *El nahualismo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2011); “La animidad compartida; el nahualismo a la luz del animismo”, *Revista Española de Antropología Americana* 40, núm. 2, (2010): 256-263; “El alma de Mesoamérica: unidad y diversidad en las concepciones animicas”, *Journal de la Société des Américanistes* 93, núm. 2 (2007): 7-49.

de Huitzilopochtli, quien queda preñada al guardar un plumón blanco en su seno mientras barría. Aunque este acto se puede interpretar como un fenómeno equiparable a la concepción milagrosa de Cristo por María, es posible proponer una nueva interpretación al ubicar este episodio dentro de la dinámica que aquí se ha referido, donde agentes humanos y no humanos —diferenciados por su tipo de cuerpo y atributos— interactúan eficazmente para producir una transformación dirigida. Ésta generalmente consiste en un acto generativo, como la concepción. En este caso, el embarazo se produjo por la interacción del cuerpo de la mujer y el plumón (característico de Mixcoatl y de los guerreros destinados a morir en sacrificio), por lo que cabe pensar hasta qué punto los plumones pueden considerarse extensiones del miembro viril, y no sólo mediadores de la concepción milagrosa.⁴⁹ Cabe señalar que las historias de mujeres que son fecundadas al entrar en contacto con objetos como chalchihuites, flechas, plumas, frutos o huesos de difuntos, aparecen con frecuencia en los relatos amerindios para explicar el nacimiento de niños prodigiosos (como Huitzilopochtli, Moctezuma Ilhuicamina, Tepoztecatl, 7-Xochitl, Quetzalcoatl, el niño mazorca huasteco, los gemelos mayas del Popol Vuh, los gemelos mixtecos y los navajo, entre otros). Ellos participarán en el paso de una era a otra, o en la renovación de algún aspecto del mundo.⁵⁰

La segunda historia en la que participa Coatlicue ocurrió el día en que el sol fue creado. En esa fecha cinco mujeres, incluyendo a nuestra protagonista, ofrecieron su vida en sacrificio para que el sol pudiera transformarse y resurgir. Las cinco víctimas dejaron atrás sus faldas, y recibieron culto a través de estos objetos. Cecelia Klein propone que estas prendas encarnan los formidables poderes generativos de sus dueñas, quienes permanecieron con los hombres después de su muerte gracias a los textiles.⁵¹ Esta historia revela una relación de equivalencia entre las faldas y los cuerpos femeninos, una relación que se sustenta en los nombres de otras potencias femeninas del centro de México, quienes reciben el nombre de los atributos

⁴⁹ Para una discusión sobre este tema véase Olivier, *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcoatl, "Serpiente de Nube"* (México: Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2015), 493-497.

⁵⁰ Este tipo de fenómenos se discute con mayor detalle en Olivier, *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica*, 40-42. Véase también Anne Dyk, *Mixteco Texts* (Norman: University of Oklahoma-Summer Institute of Linguistics, 1959); y *Popol Vuh: The Sacred Book of the Maya*, trad. Christenson, (Winchester: O Books, 2003).

⁵¹ Klein, "A New Interpretation of the Aztec Statue Called Coatlicue, Snakes her Skirt", 236. La propuesta de Klein va más allá al proponer lo que puede ser todo un paradigma en torno a la cultura tejida del centro de México, cuya lógica compositiva se proyecta también al cosmos, concebido como una casa tejida. Klein, "Woven Heaven, Tangled Earth", *Annals of the New York Academy of Sciences* 385, núm. 1 (1982): 1-35.

distintivos de sus faldas: Chalchiuhtlicue (Chalchihuites, o joyas redondas, su falda), Yolotlicue (corazones, su falda), Citlalincue (estrellas, su falda), Xochitlicue (flores, su falda). Estas mujeres son identificadas en distintas narraciones como importantes deidades originarias quienes dieron a luz a personajes como Huitzilopochtli, Quetzalcoatl, Tecuciztecatl, o los 400 dioses que nacieron al del pedernal parido en el cielo.

A lo largo de varias obras Klein ha demostrado que textiles como faldas y mantas llegan a sintetizar y acumular los poderes de sus dueños, haciendo posible al hombre entablar una comunicación con dichas potencias a través de la manipulación de sus objetos.⁵² Estas prendas pueden representarse dibujadas o grabadas sobre el cuerpo de quien las porta (como en los monolitos encontrados en las inmediaciones del Templo Mayor, de los que forma parte la Coatlicue),⁵³ pero también pueden aparecer exentas, disociadas del cuerpo con el que se articulan (como en el catálogo de mantas de dioses registrada en el códice *Tudela*, en las piezas de cerámica de estilo Mixteca-Puebla, o en los altares labrados en piedra que aluden a las faldas con estrellas de Citlalicue, o a las mantas con corazones, huesos y otros elementos propios de la iconografía sacrificial de los terroríficos *tzitzimime*).⁵⁴ En estos ejemplos los objetos constituyen el cuerpo mismo de los seres, actuando como extensiones o dispositivos que incorporan cualidades o poderes específicos a sus usuarios; no se trata de mediadores simbólicos ni de atributos iconográficos.⁵⁵ Por ello hay que ser

⁵² “A New Interpretation of the Aztec Statue Called Coatlicue, Snakes her Skirt”; “The Devil and the Skirt”.

⁵³ Véase la discusión presentada por Boone, “The ‘Coatlicues’ at the Templo Mayor” y por Klein en “A New Interpretation of the Aztec Statue Called Coatlicue, Snakes her Skirt”.

⁵⁴ Véase Batalla, *El códice Tudela y el Grupo Magliabechiano* (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes-Agencia Española de Cooperación Internacional-Testimonio Compañía Editorial, 2002); Ana Díaz, “‘La lápida de los cielos’ del Museo Nacional de Antropología. Un recorrido por el imaginario celeste nahua a través de las piezas de la sala Mexica”, *Anales del Museo de América*, núm. XX (2012): 121-143; Gilda Hernández, *Vasijas para ceremonia. Iconografía de la Cerámica Tipo Códice del Estilo Mixteca Puebla* (Leiden: CNWS, 2005); Klein, “The Devil and the Skirt”; “A New Interpretation of the Aztec Statue Called Coatlicue”; y Karl Taube, “The Womb of the World; The Cuauhxicalli and other Offering Bowls of Ancient and Contemporary Mesoamerica”, en Golden, Hosuton y Skidmore, eds., *Maya Archaeology 1* (San Francisco: Precolumbian Mesoweb Press, 2009), 86-106.

⁵⁵ Las anatomías artefactuales y la subjetividad de las cosas, concebida como una capacidad de los objetos amerindios que participaron en la construcción del mundo conocido, ha sido identificada en las regiones meridionales del continente por autores como Fernando Santos-Granero, “Introduction. Amerindian Constructional Views of the World”, en Fernando Santos-Granero, ed., *The Occult Life of Things* (Tucson: The University of Arizona Press, 2009), 1-29; Stephen Hugh-Jones y Joana Miller, “The Fabricated Body: Objects and Ancestors in Northwest Amazonia”, Fernando Santos-Granero, ed., *The Occult Life of Things* (Tucson: The University of Arizona Press, 2009),

cuidadosos al atribuir identificaciones iconográficas en automático, como sucede con Quetzalcoatl, un emblemático personaje que se reconoce en todas las serpientes emplumadas o en los personajes que portan la máscara bucal de Ehecatl, sin tomar en cuenta el contexto en que aparece y las cualidades específicas de cada representación (véanse figs. 4 y 7).

La importancia de objetos como faldas, tocados (plumas, corona de turquesa), máscaras (de Tlaloc, de Ehecatl), pieles (la piel de hombre desollado que porta Xipe Totec, las pieles de coyote o de jaguar), órganos adheridos (cráneos, garras, ojos colgantes) y pintura corporal, radica en que estos elementos pueden interpretarse como extensiones orgánicas tan importantes que llegan a constituirse como los elementos distintivos de las potencias más importantes del centro de México. Esta dinámica, que implica la acumulación de partes para generar cuerpos habilitados con poderes especiales, se manifiesta tanto en la cultura visual del centro de México como en su oralidad (cantos, oraciones y poesía), reproduciendo con coherencia los valores de una concepción estética:

[Soy] Huitzilopochtli, el batallador: nadie hay que me iguale.
No en vano me he ataviado con ropaje de amarillas plumas,
Como que por mí ha salido el sol.⁵⁶

En este fragmento se revela que las plumas amarillas son objetos poderosos que al ser portadas por Huitzilopochtli producen la salida de Tonatiuh; estos órganos iridiscentes son manifestaciones físicas de la irradiación solar, y dejan de cumplir su función básica como extensiones corporales de un ave.⁵⁷

De este modo, la fisionomía humana (o animal) neutra constituye sólo la base de partida sobre la que se irán acumulando los atributos que revelan la identidad, jerarquía y el poder acumulado por un sujeto. Un hombre o animal desnudo es una representación genérica que no resulta identificable porque la clave de la personalidad no está cifrada en los rasgos anatómicos; no se rige bajo principios miméticos, aunque a primera vista las imágenes centro mexicanas permitan el reconocimiento de una tipología relativamente naturalista de las especies. Por eso al hacer una revisión de los

33-59; y Joana Miller, "Things as Persons: Body Ornaments and Alterity Among the Mamaindê", en Fernando Santos-Granero, ed., *The Occult Life of Things* (Tucson: The University of Arizona Press, 2009), 60-80.

⁵⁶ "A Huitzilopochtli", en Ángel María Garibay, *Poesía indígena de la altiplanicie* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1952), 3.

⁵⁷ En otro relato, el sol le regala a los popolocas sus barbas "lleva estas mis barbas que es la cosa que yo mas aprecio de todo lo que tengo [...] estas barbas medían media vara de largo y eran un poco gruesas y rojas", en *Histoire du Mechique*, 131.

materiales prehispánicos encontraremos una alta incidencia de personajes, humanos y no humanos, criaturas fabulosas que incorporan marcadores en su cuerpo (órganos, materiales y cualidades) calificando la naturaleza de su ser: serpientes con cuerpo de humo y plumas de guacamaya, reptiles con joyas en la piel y garras de jaguar, hombres con piel de roca, águilas con plumas de pedernal.

Los bultos sagrados (en náhuatl *tlaquimilolli*), que consisten en manojos o envoltorios de manta o papel que en su interior resguardan objetos preciados (plumas, semillas, piedras preciosas, esculturas de piedra o madera, huesos de animales o antepasados), forman parte de estos agregados corporales. Éstos son unos de los objetos más importantes y venerados a lo largo del extenso territorio que abarca del norte de México a las tierras mayas.⁵⁸ Considero que lo mismo puede estar sucediendo con las ofrendas, que presentan agregados de partes vegetales, animales, humanas, y cuya articulación responde a principios tanto estéticos como funcionales (véase figs. 14-17).

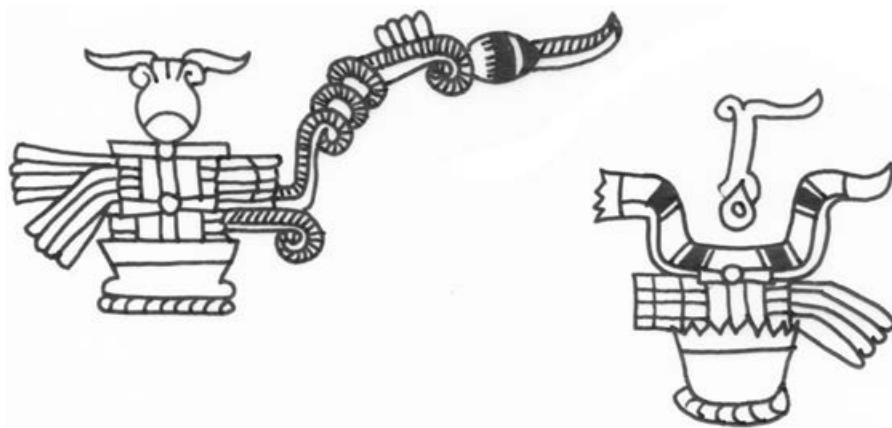
Dentro de esta dinámica de composición de agregados se puede incluir también a la occisión sacrificial, pues ésta reproduce una compleja técnica de destrucción-reconstrucción corporal que a través de la manipulación de órganos, objetos y fluidos que se reorganizan y se dirigen a diferentes destinatarios (la cabeza se ofrenda a la tierra, el corazón al sol), permitiendo la retroalimentación de un sistema biológico-social. Es posible que esta dinámica revele un cambio de estado, una transición, y no simplemente el final de la existencia individual.

Así, al revisar una amplia muestra del corpus de imágenes procedentes del México central (especialmente aquellos registrados en los códices del grupo *Borgia*), es posible observar que un muy alto porcentaje de personajes se representan realizando acciones que remiten a prácticas rituales. De éstas, la mayoría revela la presentación de ofertorios —que como apunta Danièle Dehouve, pueden incluir indistintamente objetos y seres vivos; es decir, ofrendas y sacrificios.⁵⁹ En ocasiones estas acciones se registran de

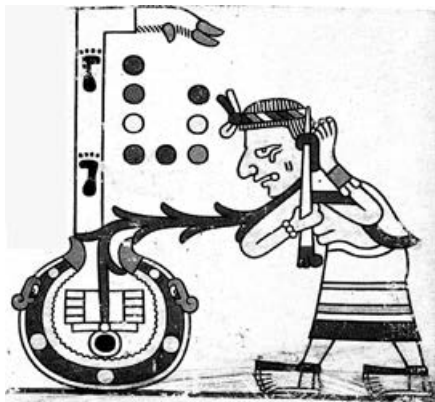
⁵⁸ Para una discusión y análisis de estos objetos véase: Guilhem Olivier, “The Sacred Bundles and the Coronation of the Aztec King in Mexico-Tenochtitlan”, en Julia Guernsey y F. Kent Reilly III, eds., *Sacred Bundles: Ritual Acts of Wrapping and Binding in Mesoamerica* (Barnardville, North California: Boundary and Archaeology Research Center, 2006), 199-225; “Sacred Bundles, Arrows and New Fire. Foundation and Power in the Mapa de Cuauhtinchan No.2”, en David Carrasco y Scout Session, eds., *Cave, City and Eagle’s Nest; An Interpretative Journey through the Mapa de Cuauhtinchan no.2* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2007), 281-313; y Manuel Hermann Lejarazu, “Religiosidad y bultos sagrados en la mixteca prehispánica”, *Desacatos*, núm. 27 (mayo-agosto 2008), 75-94.

⁵⁹ Danièle Dehouve, *La ofrenda sacrificial entre los tlapanecos de Guerrero* (México: Plaza y Valdés, 2007).

14. Anciana hablando con un bulto. Éste está sentado sobre un asiento de piel de jaguar. La jerarquía del objeto está señalada por su tamaño, que resulta mayor al de su interlocutora. Códice Fejérváry-Mayer; lám. 7, detalle. Dibujo: Ana Díaz.



15. Ofrendas prehispánicas. Artefactos compuestos por conglomerados de materiales y sustancias: (a) izquierda. El artefacto se compone de una cuerda enroscada sobre la que se asienta una vasija, un bulto de varas atadas con papel, un bulto de plumas verdes atadas con papel (de donde se proyecta una voluta de humo compuesto por pelaje gris que termina en una oreja de jaguar), encima de estos objetos se depositó un corazón de donde surgen volutas blancas; (b) derecha. Cuerda enroscada donde se asienta una vasija que contiene un atado de plumas verdes y varas, encima se depositó un fragmento del cuerpo de una serpiente de coralillo y el ojo extraído de un animal. *Códice Laud*, lám. 32. Fragmento editado. Dibujo: Ana Díaz.



16. Anciana perforando su oreja con un punzón de hueso. La sangre que fluye de la herida se incorpora al cuerpo de la ofrenda. *Códice Laud*, lám. 26, detalle. Dibujo: Ana Díaz.

manera esquemática, representadas a través del instrumental básico de las técnicas sacrificiales y excluyendo a los ejecutantes humanos (fig. 17). Dichas imágenes muestran la aplicación de una compleja tecnología que permite a los hombres interactuar con una serie de seres poderosos, quienes a través de una correcta mediación, concederán dones como recuperar la salud, atraer la lluvia, otorgar permiso para cazar, dar manutención a los ancestros, o conseguir todo tipo de favores. Por tanto, estas imágenes muestran las maneras adecuadas para interactuar con las fuerzas a quienes se destina la petición, a través de la elaboración de ofrendas que se entregan en fechas precisas. Los ofertorios, que generalmente sirven de alimento a sus destinatarios, se construyen incorporando elementos preciados al cuerpo de la ofrenda. Estos cuerpos artificiales —constituidos por órganos de diferentes especies animales y vegetales— no sólo incluyen objetos tangibles, sino aromas, emanaciones y sabores. Su entrega se acompaña de oraciones y cantos, articulando así todo un dispositivo estético que se presenta a cambio de la concesión de un don (figs. 15-16). De este modo, la construcción y el uso de objetos compuestos produce resultados concretos que se manifiestan a nivel de la experiencia cotidiana.⁶⁰

⁶⁰ El análisis de la materialidad de los objetos es un aspecto fundamental para comprender con mayor claridad las dinámicas que se generan a partir de la construcción de las piezas artísticas. Diana Magaloni ha estudiado el uso de los pigmentos en pintura mural y códices, encontrando una relación entre el uso de los materiales y las cualidades que se busca imprimir a las imágenes. Johannes Neurath también explica la relación entre la composición de pinturas de estambre y las prácticas de oralidad wixarika. Véase Diana Magaloni, “Painters of the New World: The Process of Making the *Florentine Codex*”, en Gerhard Wolf y Joseph Connors, eds., *Colors Between Two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún* (Florenzia: Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut/Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Studies, 2011), 47-76; *Los colores del Nuevo Mundo. Artistas materiales y la creación del códice Florentino* (Washington D.C.:



17. Escena que hace alusión al sacrificio por medio de la presentación de sus instrumentos más representativos (pedernal, puntas de hueso y maguey) Los objetos son envueltos por una emanación de sangre preciosa. Códice Borgia, lám. 8, detalle. Dibujo: Ana Díaz.

La ética de la transformación, o la transformación dirigida

Ya se ha señalado que existen diferentes tipos de transformación en el centro de México, pero la que probablemente ha recibido más atención en los estudios es el fenómeno conocido como nahualismo. El nahual o *nahualli* es una entidad anímica que poseemos todos los hombres; incluso los muertos pueden tener su propio *nahualli*.⁶¹ Se trata de una personificación que generalmente toma una forma animal, aunque prácticamente cualquier entidad (como el rayo o el viento), puede manifestarse como nahual.⁶² Es éste un *alter ego*, cuya relación con el cuerpo del individuo al que se vincula no resulta muy clara en las descripciones coloniales. Su etimología tampoco es transparente, pero Roberto Martínez pudo hacer un seguimiento del sentido que toma el término *nahualli*, y encontró que el predominio de este

Universidad Nacional Autónoma de México/The Getty Research Institute, 2014); y Johannes Neurath, *La vida de las imágenes. Arte huichol* (México: Artes de México, 2013).

⁶¹ Martínez, "La animalidad compartida; el nahualismo a la luz del animismo", 257.

⁶² Lipp menciona que entre los mixe algunos tienen por *c'ok* (esencia equivalente al nahual) al rayo, al pájaro-cometa blanco o rojo, [...] al viento, al torbellino". Frank Lipp, *The Mixe of Oaxaca, Ritual and Healing* (Austin: University of Texas Press, 1991), 40-41.

concepto se relaciona con la noción de envoltura o cubierta, similar a un disfraz, pero no equivalente a él.⁶³ Esta definición resulta relevante para la presente discusión porque juega con la relación entre esencia, identidad y manifestación visible, recordando los casos de el *tlaquimilolli*, o la mantas y las faldas de las potencias mexica, que condensan su esencia y activan al cuerpo al momento de vestirlo o envolverlo.

López Austin identifica a los *nanahualtin* (pl. de nahuales) como especialistas rituales que tienen la facultad de convertirse en otras criaturas, lo que los distingue como seres sumamente peligrosos.⁶⁴ Ahora bien, todo parece indicar que la habilidad para mudarse en el *nahualli* (una entidad anímica que todos poseemos por nacimiento) se encuentra en todos los hombres acumulada en potencia, como si fuera una semilla, pero sólo aquellos que aprenden la técnica de interacción con su *alter ego* serán capaces de desarrollar esta capacidad. Este tipo de conocimiento —a medio camino entre corporal e intelectual— resulta lo suficientemente especializado y peligroso para ser dominado por todos los individuos, por lo que sólo ciertos especialistas de alto rango tendrían la capacidad de dominar este poder.

Quiero detenerme en la palabra “poder”, que constituye un tipo de magia o encanto que opera como el eje del fenómeno transformativo, pues ésta es la fuerza que permite la transición entre un estado y otro. En el caso de los *nanahualtin*, el poder de la transmutación se adquiere por medio de un sofisticado entrenamiento que se desarrolla a lo largo de la vida.

Así llegamos al eje articular de la transformación dirigida, pues la concepción estética que revela la capacidad de los cuerpos de incorporar elementos ajenos para adquirir nuevas características, parece estar sustentada en el desarrollo de una serie de habilidades que se adquieren por merecimiento. Ya sea que éstas se obtengan a través de un entrenamiento específico —como sucede en el caso de los especialistas rituales y *nanahualtin*—, o que se haya recibido como resultado de asumir una acción valerosa, como aquellos que ofrecen su vida en sacrificio —entre ellos Coatlicue, Nanahuatzin, Tecuciztecatl, los dioses que mueren por acción de Ehecatl el día del nacimiento del sol y el mismo Jesucristo americano.

El ofrecimiento voluntario de la vida forma parte de una serie de actividades que se designan con el verbo nahua *tlamacehualiztli*: seguir la vigilia, la abstinencia, danzar, hacer penitencia y ofrecer sangre. El término

⁶³ El fenómeno ha sido estudiado de manera sistemática por Roberto Martínez en: *El nahualismo*; “El alma de Mesoamérica: unidad y diversidad en las concepciones anímicas; y “La animalidad compartida; el nahualismo a la luz del animismo”. Véase también López Austin, *Cuerpo humano e ideología*; “La cosmovisión mesoamericana”, en Sonia Lombardo y Enrique Nalda, eds., *Temas mesoamericanos* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1996), 471-507.

⁶⁴ López Austin, “La cosmovisión mesoamericana”, 499.

se puede traducir como “merecer” o “hacer penitencia”, y como observa Miguel León Portilla, aparece referido en una serie de textos coloniales tempranos que relatan la creación del mundo y describen las prácticas festivas y rituales antiguas.⁶⁵ Esto se debe a que las potencias originarias que dieron forma y sustento al mundo lo hicieron a través del ofrecimiento de su cuerpo y su vida por medio de un acto que implica el merecimiento por acción; o en otras palabras, el pago. El sustantivo del que se deriva esta acción es *macehualli*, que se traduce como merecedor, vasallo (poblador, habitante de un lugar), pero que también tiene el sentido de gente común, humano (el plural, *macehualtin*, se traduce como muchedumbre, gente, pueblo). Este término se utiliza para designar al hombre como especie, y resulta significativo porque identifica el aspecto esencial del sujeto con el acto de *merecer*, a través de la penitencia, de la acción bien ejecutada. Así, *tlamacehualli* alude a la actitud valerosa, el aplomo encarnado en el guerrero pero no exclusivo de éste, que tiene como fin el bien comunitario. Esta interdependencia productiva, derivada del compromiso individual, pero canalizada a través de la acción colectiva, es el motor que condensa la efectividad de la acción; el cambio de estado final.⁶⁶

En este contexto, la práctica correcta y la actitud valerosa son indispensables para la transmutación, que abarca aspectos tanto físicos como éticos. Por ejemplo, Guilhem Olivier ha analizado la manera en que Tezcatlipoca intervenía, a través de apariciones agresivas, para probar la valentía de los hombres. Aquellos que resultaban vencedores en el encuentro recibirían insignias simbólicas de guerra, pero a los cobardes les enviaba enfermedad y muerte.⁶⁷ Así, la enfermedad o pérdida de salud puede considerarse otro tipo de mutación, mas cotidiana y reconocible, que generalmente

⁶⁵ León Portilla, “Those Made Worthy by Divine Sacrifice; The Faith of Ancient Mexico”, en Gary Gossen y Miguel León Portilla, eds., *South and Mesoamerican Spirituality: from the Cult of the Feathered Serpent to the Theology of Liberation* (Nueva York: Crossroads, 1993), 41-64. El autor traduce el sustantivo *macehualli* y el término *tlamacehua*, como “ser el merecedor de algo”, explicando que el hombre se hizo merecedor de la vida por medio del sacrificio de los dioses, en León Portilla, “Those Made Worthy”, 42-44. Considero que el hombre, además de haber sido merecido por la acción de los dioses, se inserta en la cadena de pagos, convirtiéndose a su vez en aquel quien tiene que merecer su lugar en el mundo y dar pie a la continuidad de la vida.

⁶⁶ Véase la reflexión en torno a la actitud comunitaria, no individualista que Roger Magazine identificó como la subjetividad activa, base de la interdependencia productiva, entre los actuales habitantes del Tetzaco. Magazine, *El pueblo es como una rueda* (México: Universidad Iberoamericana, 2015).

⁶⁷ Olivier, *Tezcatlipoca, burlas y metamorfosis de un dios azteca* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004); “Divination, Manipulation du destin et mythe d’origine chez les anciens Mexicains”, en Jean Luc Lambert y Guilhem Olivier, coords., *Deviner pour Agir. Regards comparatifs sur des pratiques divinatoires anciennes et contemporaines* (París: Centre d’Études Mongoles et Sibériennes-École Pratique des Hautes Études, 2012), 145-172.

se adquiere por la intervención de fuerzas que agreden al paciente como resultado de una falta o por una simple distracción. Esta transformación es reversible, a menos que llegue a su estado terminal.

De este modo el ciclo se abre y se cierra en el cuerpo humano. Éste es pensado como un organismo en desarrollo que implica el paso de una edad a otra, de un estado a otro, a lo largo de y más allá de la vida. Además de los cambios biológicos el cuerpo forma parte de un complejo sistema social jerárquico, que no está basado en la progresión evolutiva de las especies como unidad, sino en los méritos personales derivados del cumplimiento cabal de normas y rituales que aplican tanto para hombres, como para animales. La base es la correcta aplicación de una tecnología regenerativa que abarca una amplia cadena, cuyos eslabones incluyen los cambios de estado por enfermedad, madurez, embarazo, alumbramiento y vejez; por obtención de cargos y rangos; por desempeño de cargos políticos y administrativos; por la ejecución de actividades cotidianas como la penitencia, el cuidado de la casa y los altares, el mantenimiento de patronos, regentes y ancestros; y finalmente por la transición por muerte, que puede ser alcanzada a través de la práctica sacrificial. Este entramado da solidez al mundo, entendido como una gran sociedad donde todos estamos interrelacionados.

LOS ÁMBITOS DE LA COMPRENSIÓN DE LO SENSIBLE

DÚRDICA SÉGOTA

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

En un principio parecía bastante fácil, o al menos una tarea sin grandes obstáculos, tratar el tema de maridaje entre la historia del arte y la estética. En el caso de los estudios acerca del arte de México antiguo y, en fechas algo más recientes también en diversos textos que se ocupan del arte indígena en general, inclusive el contemporáneo, se trata de una relación —en apariencia muy sólida— que se establece y repite a lo largo del siglo xx (al menos desde la tercera década). Ambas disciplinas como organismos vivos, cambian continuamente de enfoques, de problemas a tratar, de teorías, de procedimientos, de vínculos con otras áreas del conocimiento e inclusive, de las elecciones de corpus de sus estudios. Todo eso podría ser tema de una revisión historiográfica pero, desde luego, no son temas que se pretendan abordar aquí, sino dos propuestas provenientes de ámbitos distintos, y a los que reúne el tema de este coloquio, la reflexión filosófico-estética y la de la historia del arte. El título mismo de esta ponencia se inspira por un lado, en una definición primigenia de la estética redactada a mediados del siglo xviii por Alexander G. Baumgarten y las ideas desarrolladas y enriquecidas posteriormente por Kant. Por otro lado, se toman en cuenta las observaciones acerca del arte mexicana publicadas por el historiador del arte George Kubler a mediados del siglo xx.

Baumgarten, recogiendo muchas reflexiones de otros autores, le da estatus de autonomía a los estudios de la estética y establece la separación de los ámbitos de lo sensible de la dimensión de inteligible, algo que ha servido para escribir la presente reflexión y para pensar en una posible manera distinta de abordar el arte prehispánico. Advierto que tomo todas estas ideas sin la intención de discutir aquí sus propuestas filosóficas, sus teorías y métodos.

Kubler, en un texto de 1943 titulado “The Cycle of Life and Death in Metropolitan Aztec Sculpture”,¹ dice que la escultura mexicana es un “arte

¹ *The Gazette des BeauxArts*, Nueva York, 1943.

cimero”, caracterizado por “extraordinario emocionalismo” cuya autoridad deriva de una tradición madura, sensibilidad y observación empírica. Identifica una doble tarea de los artistas: la de representar y la de significar las imágenes que eran sobre todo conceptuales y no meras impresiones visuales; expresaban ideas generales y no condiciones visuales o verosimilitud con algunos referentes externos, ajenos a ellas mismas. Pero, lo que le interesa especialmente es abordar su análisis desde la perspectiva de emotividad de lo que llama *contenido expresivo*. Es decir, se pregunta, cómo afecta a la percepción la expresividad de una obra de arte. Más allá de la iconografía vinculada con el llamado rendimiento ritual (o, eficacia ritual), su vigor y originalidad “pueden ser examinados sin importar el tiempo y la cultura”. El estudio del arte del México antiguo y la capacidad creativa de los mexicas aunado a ciertos aspectos de la percepción son también apoyo sensible de lo que expongo a continuación.

Como primer ejemplo de una posible expresión de la indudable emotividad elegí un testimonio del siglo XVI:

Vinieron muchos indios con muchas maromas y unos vasos que son como los que varan los navíos, y subieron a lo alto donde el gran ídolo estaba, casi cuatrocientos hombres, con mucha cantidad de esteras... hicieron una cama muy grande, que tendría medio estado, en alto, para poner el ídolo encima, que no se quebrase, porque él y otros que a par dél estaban, según he dicho eran muy grandes. Baxáronlos con toda destreza que pudieron... No pudieron abaxar estos ídolos con tanta destreza que por su pesadumbre grandeza (sin que) se quebrasen algunos pedazos muy pequeños, los cuales los sacerdotes y los que más cerca se hallaron cogieron y envolvieron en los cabos de sus mantas como reliquias de unos sancto: tanta era su superstición...

Hicieron esto con gran concierto y tan sin voces, que no suelen hacer nada sin ellas, que puso en espanto a los nuestros. Puesto desta manera el un ídolo en lo baxo del templo, baxaron el otro por la misma arte, y puestos en unas como andas muy grandes, en hombros las llevaron los sacerdotes la caballería y las demás gente, que no tenía número. Los acompañaron hasta ponerlos donde nunca los nuestros jamás los vieron, ni por cosas que les dixerón lo quisieron descubrir.”²

No dudo que la emotividad, expresada por extremos cuidados e inusitados silencios que acompañaron a la acción de bajar las esculturas,

² Cervantes de Salazar, *Francisco. Crónica de la Nueva España* (México: Porrúa, 1985), lib. IV, cap. XXX, 34142, en López Luján, “La Coatlicue”, en Matos Moctezuma y Leonardo López Luján, *Escultura monumental mexicana* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009).

estaba unida a una gran carga de significación religiosa y cultural de las piezas y cuyos signos y símbolos eran comprensibles para estos hombres. Los conceptos de la cosmogonía, de las deidades y sus acciones estaban presentes en un gran número de esculturas, pinturas y códices, era la vida misma de los mexicas en particular y probablemente de los nahuas en general. ¿De qué escultura se trataba? Esto no lo sabemos y dudo que se tratara de la gran Coatlicue, pues desconocemos su ubicación original, el lugar que habrá ocupado al pie o en la cima de algunos de los templos del cerco de Templo Mayor.

Pero, sabemos que fue hallada en la zona de la actual Plaza de la Constitución a finales del siglo XVIII enterrada y escondida con la clara intención de borrar su recuerdo, de anular sus poderes rituales, sociales o emocionales vinculados con la veneración, admiración y sensibilidad de los indígenas mexicas. Aceptada medianamente por la sociedad novohispana, pudo “respirar” nuevamente cerca de su morada primigenia. Pero, no por mucho tiempo pues, volvió a tener estancias subterráneas y otras “a media luz” a lo largo de todo el siglo XIX. Unas litografías de Pedro Gualdi tituladas “El interior de la Universidad de México” (1841 y 1842),³ dan testimonio de una de las ubicaciones de la escultura: según el gravado, está esquinada, enrejada, acompañada de un observador, obviamente de extracción social modesta, probablemente un indígena, ya ciudadano. Y, no me sorprende que casi tres siglos después, cuando la gran Coatlicue fue enrejada en el patio de la Universidad Bullock haya hecho el siguiente comentario:

Durante el tiempo que estuvo expuesta en la Universidad estaba atestado de gente, la mayoría de la cual expresaba su mas decidida ira y desdén. No sucedía así, sin embargo, con los indios: observé atentamente sus rostros. No se les escapaba una sola sonrisa, ni siquiera una palabra. Todo era silencio y atención. ... Y me informaron que habían sido colocadas coronas de flores sobre la figura por los nativos, quienes con tal propósito habían ingresado subrepticamente a ese lugar sin ser vistos durante la noche, prueba de que, no obstante la extrema diligencia del clero español durante trescientos años, aún permanece cierta contaminación de superstición pagana entre los descendientes de los habitantes originarios.⁴

³ Roberto L. Mayer, “Los dos álbumes de Pedro Gualdi”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XVIII, núm. 69 (1996): 94 y 95.

⁴ William Bullock, *Six Months' Residence and Travels in Mexico* (Londres: John Murray, 1824), 341-42. “La Coatlicue”, 152-153.

Seguramente había todavía un fuerte recuerdo de los antiguos dioses, de los rituales que hacían posible la vida en las tierras mexicas. Sin embargo, me parece que es muy certera la sugestión de Kubler acerca de una emotividad producida por la imagen misma, por su capacidad de revelarse como algo perene, eterno, con capacidad de actuar sobre el pensamiento pero también sobre la sensibilidad y los sentimientos de los observadores. Si, antaño, pero también en el siglo xx y, ahora, en el siglo xxi.

Son muchos los factores que pueden estar en el origen de la atemporalidad de la capacidad para remover las emociones, de actuar de una manera sorprendente sobre la percepción y algunas de estas motivaciones derivan —creo— de la concepción misma de la escultura como totalidad y de sus vocabularios y sintaxis, es decir, de la interactuación de las partes que nos comprometen con una lectura atenta, tanto hoy, como en el caso de un sacerdote de Tenochtitlan o de un visitante del patio de la Universidad a principios del siglo xix. Claro y desde luego, de maneras distintas.

Destacaré aquí sólo dos aspectos, en este caso entre muchos otros posibles, los que pueden actuar sobre nuestra percepción: primero, es la relación de las partes que produce sensación de *actividad, de vibración, de vida*, desde la superficie o el interior de las imágenes mismas, trátase de escultura de bulto, relieves o pintura mural y de códices. Segundo, y derivado de esta capacidad, planteo una de las características posibles de estas relaciones, la de producir una sensación y significación de *ambigüedad*.

Tomemos como ejemplo a una escultura de barro que identificamos como Xipe Totec, una deidad de la renovación anual de la naturaleza y su festividad tenía lugar en los meses de la primavera. Se representa como un hombre —vivo, joven, de piel tersa— que lleva puesta la piel corrugada, colgante, es la piel de una víctima desollada en su honor. Kubler dice que es una “representación simbólica de una semilla viva en una cáscara muerta”.⁵ Las referencias en torno a la deidad y los rituales que se llevaron a cabo en su honor en las fuentes escritas del siglo xvi son muy numerosas y ya muy conocidas.

Pero, lo que me interesa destacar aquí es la *tensión* que se produce entre la figura del hombre y su “vestido”, entre la superficie y la sustancia, entre la apariencia y la realidad. Esta relación *lo activa como* imagen, independientemente de la función que pudo haber tenido en el complejo contexto de una festividad, de su activación en el ritual a él dedicado. Aquí, no es vida pero, tampoco es muerte, es un intermediario entre las dos y hay una relación vibrante entre ambas; la expresión de estas formas es una relación de ambigüedad. Destaco que esta vibración producida

⁵ George Kubler, *Arte y arquitectura en la América precolonial*, Col. Manuales Arte Cátedra (Madrid: Cátedra, 1983), 104.

por formas significantes tiene la capacidad de despertar emociones y está planteada desde la misma concepción de la escultura o del relieve. Por lo mismo —así lo creo yo— tiene la capacidad de actuar, si bien de muy distintas maneras, tanto sobre un observador contemporáneo nuestro como lo tenía, a su manera, sobre la percepción del hombre mexica del siglo xv o del xix o xx.

De hecho, pienso que el concepto de *ambigüedad* era uno de los valores de gran importancia en la expresión plástica mexica. Tanto Xipe como muchas otras deidades propiciaban a la vez vida y muerte de un individuo o de una sociedad, eran dadoras y destructoras, benévolas o malignas. La representación de lo dual, ambiguo y para nosotros bastante desconcertante se puede concebir y, por tanto, representar de muchas maneras. Por ejemplo, en relieves cuyo contenido es mítico-histórico y cuya actividad se desarrolla en ámbitos reales, los de los valles centrales: las figuras de un hombre, “rey” o *tlatoani*, es a la vez una deidad, en este caso, Tezcatlipoca, figurado por un pie arrancado y sustituido por un espejo que humea. Creo que no basta decir que se trata de la imagen de un hombre con poderes de un dios; más bien creo que él *es* a la vez hombre y dios.

Algo parecido sucede con la presencia reiterativa de las calaveras. Ya es un lugar común decir que los nahuas estaban “obsesionados con la muerte”. Pero curiosamente, la gran mayoría de las calaveras tienen pupilas abultadas y una muy curiosa nariz respingada que termina en una voluta hacia arriba. Desde luego, éstas no son calaveras reales, sin ojos y con la cavidad nasal claramente distinguible.⁶ Miremos por un momento al sarcófago recubierto de relieves de huesos y de calaveras de nariz respingada y ojos abultados. A este tipo de expresión arquitectónica, escultórica y a veces pictórica lo llamamos *tzompantli*, “la hilera de cráneos”. Uno de los más conocidos ejemplares está en el Museo de Antropología y llama la atención no sólo por su excelente factura sino también por su sorprendente contenido formal y objetual. ¿A quien está dedicado el entierro? Pues *al tiempo*. Es el entierro de un *xiuhmolpilli* (atadura de 52 años), una época, un periodo que se fue. La intención contenida en la pieza se revela a partir de la articulación establecida entre “lo envolvente”, el exterior y el contenido interior del “sarcófago”; entre las calaveras (que son y no tales) y la abstracción de un amarre de tiempo.

⁶ Estoy consciente que el arte mexica no es lo que solemos llamar arte realista. Sin embargo, hay muy numerosos ejemplos donde la calavera humana es esto, una calavera y aquí no es el caso. Creo que sería urgente y muy necesario analizar el tema de la “obsesión mexica por la muerte” pues, un mínimo cuidado en la observación nos indica que tan solo su expresión formal ya indica una mayor complejidad de significaciones.

Los Mictlantecuhtli y las Mictecacihuatl (deidades de la muerte) de los códices son figuras humanas revestidas con algunos atributos de la muerte: huesos de los fémures, máscaras de calaveras pero, manos, torso y pies muestran integridad de sus carnes y es más, llevan a cabo, vigorosamente, una decidida acción, “Son imágenes conceptuales más que impresiones visuales de las cosas (y se caracterizan por) movimientos corporales orgánicamente imposible, pero conceptualmente claras.”⁷

En qué sentido está dirigido su quehacer es precisamente, una vez más, ambiguo. Por su ambigüedad y su vibrante acción pueden despertar inquietudes, variación de opiniones y también, por qué no decirlo, emociones.

A cada una de estas relaciones, de ambigüedades, de duplicidades habría que analizar por separado pues —creo— que cada una de estas relaciones es susceptible de producir contenidos expresivos propios. Hay que mirar la relación de las partes, tratar de entender no sólo su vocabulario sino también su sintaxis, pues es ahí en donde se realiza el movimiento, la vibración, el sentido expresivo; y esto, en una sola imagen, en apariencia hierática, estática, distante, muda e inactiva.

El estudio de los signos, de los símbolos, de la iconografía en general, han dado muchos y excelentes resultados para el conocimiento de la cultura mexicana: su historia, su cosmovisión, su religión o sus costumbres. Aquí dejé todo esto de lado con la finalidad de abrir un posible campo para la comprensión de lo que —desde hace tiempo— se llama “estética del arte indígena (véase Toscano o, J. Fernández, entre otros). La dimensión de lo sensible, expresado desde las formas mismas, y la relación que guardan entre sí como fenómenos plásticos tienen la capacidad de activar nuestra percepción en un sentido emocional independientemente de tiempo o de la cultura que nos constituye. La Coatlicue, el *tzompantli* o Mictlantecuhtli convertidos hoy en piezas de museo son las expresiones del pasado prehispánico y como tal las estudiamos y entendemos —hasta donde sea posible y con la ayuda de la información que nos proporcionan las fuentes escritas de los siglos XVI y en otras ocasiones algunos estudios antropológicos o etnológicos. Pero la vibración interna de las piezas que tiene la capacidad de despertar emociones esta planteada desde la misma concepción de la escultura o del relieve y tienen la capacidad de actuar (si bien de distintas maneras), tanto sobre un observador contemporáneo nuestro como lo tenían, a su manera, en la percepción del hombre mexicano del siglo XV o del XIX o XX.

En el siglo XX, Octavio Paz, con la sensibilidad propia de un poeta, percibía el arte de los mexicanos como “nupcias de espacio y el tiempo, como

⁷ Kubler, *Arte y arquitectura*, 114.

representación del *movimiento* por una geometría pétreo ... (se trata de un tiempo petrificado)".⁸ En este arte, "La pluralidad de significados se vuelve un *sentido* único, siempre el mismo. Un sentido que es inseparable de *lo sentido*".⁹ "(es) un arte profundamente intelectual, en el que la forma también es concepto. Un arte en el mejor sentido de la palabra, filosófico".¹⁰

⁸ Octavio Paz, *Privilegios de la vista, II, Arte de México*, Col. Letras Mexicanas (México: Fondo de Cultura Económica, 1994) 77 y 41.

⁹ *Privilegios de la vista*, 77.

¹⁰ *Privilegios de la vista*, 39.

CARL EINSTEIN AND ITALY: ART HISTORY, ETHNOGRAPHY AND AESTHETICS

MARIANA AGUIRRE

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

During the past century, the preference for the primitive led to the reconfiguration of aesthetics, art history, and ethnography, which altered African sculpture's relationship to the canon. One of the tropes that has upheld this discourse is that modern artists' 'discovery' of non-Western culture facilitated these sculptures' entrance into art museums, as they gradually ceased to be considered fetishes made by peoples with no history. The fact that the reception of these works was much more complex demonstrates that modernist primitivism has not been explored exhaustively, especially in countries that have only recently begun to examine their colonial past.

The Italian case is but one example of the ways in which primitivism manifested itself across the continent, and can serve as a way to go beyond the current scholarship. Though the appropriation of non-Western sources in this country has been dismissed as a minor phenomenon, it is closely tied to the rise and development of Fascism, and in particular, to its racial and colonial policies.¹ While artists like Pablo Picasso and the surrealists attacked the canon through their primitivism, Italy's modernists' relationship to non-Western sources was much more ambivalent. Here, the use of African sources was at once condemned and coopted by the regime, shaping an artistic and visual culture that explored such sources without necessarily embracing them within the artistic sphere, namely art museums, nor were they usually seen as apt sources for the renewal of modern art.

Though scholars have usually located Italian primitivism before and during World War I, this country continued to engage with this phenomenon through a not unsubstantial number exhibits and publications.

¹ See Ezio Bassani, "Italian Painting," in William Rubin, ed., *"Primitivism" in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and Modern*, vol. 2 (New York: Museum of Modern Art, 1984), 405-415; and Maria Grazia Messina, *Le Muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea* (Turin: Einaudi, 1993).

However, many of these efforts were mediated by French or German modernism, such as the book on African sculpture by Carl Einstein published by the Roman magazine *Valori Plastici* (1919-1922) as part of a series on World Art. Though less well known than *Negerplastik* (1915), his first book on Africa, *Afrikanische Plastik* (1921) and its publication in Italian illuminates these sculptures' fraught reception in this country shortly after the war.

Einstein's second book and an exhibition of African sculpture at the 1922 Biennale were but two examples of primitivism's presence in the Italy during the rise of Fascism. The growing nationalism and the related *rappel à l'ordre* account for the indifference or racism the sculptures generated in Italian critics, and I analyze Einstein's proposal in relation to this. Their acceptance in Italy was also complicated by the fact the artists that had used these sources denounced primitivism before 1920. Since the response to primitivism and non-Western art varied throughout the *ventennio*, it is necessary to trace its roots.

Einstein's book and the exhibits of African sculpture and Amedeo Modigliani's works at the Venice Biennale in 1922 allowed for the intersection of aesthetics, art history, and ethnography in this country shortly after the war. Analyzing these episodes allows Italy's idiosyncratic primitivism to emerge more clearly and describes its interaction with the aforementioned disciplines. Unlike what occurred in Italy, Einstein's familiarity with French and German modernism and ethnography resulted in a nuanced approach to African art, a project that was intertwined with his anarchist politics. For instance, his books posed interrelated theoretical and historical interpretations, allowing these sculptures to enter into a dialectic relationship with European art and theory; moreover, he was perhaps the first author to call for a history of African sculpture. Though Einstein's role within modernism has recently been reexamined, the impact or relation of his work with respect to Italian primitivism remains largely unexplored, and the publication of his book in Rome provides an opportunity to revise this.²

Einstein and African Sculpture

Einstein was one of the first intellectuals to form an avant-garde theory based on non-European art. It was initially based on African sculptures and Cubism, but it varied during the twenties and thirties. Though not formally trained as an art historian, he attended Georg Simmel's and Heinrich Wölfflin's lectures in Berlin and wrote one of the first histories of

² Liliane Meffre, "Carl Einstein et l'Italie: des primitifs aux futuristes italiens," *Annali. Arte, musica e spettacolo*, XI (2010): 317-327.

twentieth-century art, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1928), which privileged Cubism.³ Along with Georges Bataille, he founded the magazine *Documents* (1929-1930), in which he approached primitivism according to Carl Gustav Jung's theories and wrote about Georges Braque's analytical Cubism and André Masson's works.⁴ Around 1934, he denounced the failure of the avant-gardes, and he later joined the Republican side during the Spanish Civil War. Much like Walter Benjamin, he remained on the margins of academic institutions, developing an interdisciplinary approach to art history, criticism, theory, and ethnography.

Einstein's first book on African art announced his unique position with respect to both art history and ethnography. In *Negerplastik*, he held that both African sculpture and Cubism led the viewer to intuit the totality of form from any angle. This rejected Adolf von Hildebrand's book, *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* (1893), which proposed a frontal appreciation of sculpture based on sculptural relief.⁵ Einstein criticized this, as he felt it was a pictorial conception of sculptural form, and likewise rejected von Hildebrand's reliance on memory.⁶ Instead, he proposed a more active sort of viewing, which he described through a rigorous and complicated formal analysis of African sculpture's plasticity. According to him, these works' entire volumetric form could be intuited from any angle due to their compressions and distortions.

Einstein's approach to sculpture clashed with the Italian milieu's reliance on plasticity, which can be traced as far back as the writings of Giorgio Vasari. This concern with plasticity evolved from Vasari's Tuscan chauvinism into a nationalist position best exemplified by Benito Mussolini's definition of it as one of the quintessential characteristics of Italian art in 1926.⁷ Whereas Einstein centered on the relationship between plasticity and the viewer in *Negerplastik*, Mussolini's definition was based on its discrete formal qualities and their articulation of a national aesthetic. More

³ Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Propyläen-Kunstgeschichte* (Berlin: Propyläen-Verlag, 1926).

⁴ Z.S. Strother, "Looking for Africa in Carl Einstein's *Negerplastik*," *African Arts* 46, no. 4 (Winter, 2013): 19.

⁵ Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* (Strassburg: J.H. Ed. Heitz [Heitz & Mündel], 1893).

⁶ Sebastian Ziedler, "Introduction," *October*, vol. 107, Carl Einstein (Winter, 2004): 7.

⁷ Benito Mussolini, "Il Novecento," *Il popolo d'Italia* (15 February 1926), given on the inauguration of the Mostra del Novecento, quoted in Vittorio Fagone, *L'arte all'ordine del giorno: figure e idee in Italia da Carrà a Birolli* (Milan: Giangiacomo Feltrinelli Editore), 17. The original reads: "Difatti nelle opere qui esposte vi colpiscono questi elementi caratteristici comuni: la decisione e la precisione del segno, la nitidezza e la ricchezza del colore, la solida plasticità delle cose e delle figure."

specifically, he associated the Italian spirit and will to the plastic qualities of its art, which he praised due to its precise and defined volumes.⁸ While Einstein's first book tried to solve the problem of form in European art by recurring to African sculptures and rejecting traditional notions of plasticity, *Afrikanische Plastik* broadened art history's field of inquiry to include these objects and sought to give them visibility beyond ethnographic accounts and modernist primitivism.⁹ That the book was meant for a lay audience must also be noted.¹⁰

Since *Negerplastik* was not translated into Italian until 1985, this essay focuses on the publication of *Afrikanische Plastik* in Rome as *Scultura Africana*, which together with the 1922 Biennale, marked an important primitivist moment in this country. While it is not a theoretical text, it does not refute the theory postulated in *Negerplastik*; its main departure from the first book was that it sought to distance these sculptures from modern art in order to place them in a historical context and describe their stylistic evolution. Meanwhile, Italian critics questioned African sculptures' plasticity, their status as works of art, and especially, their relevance as sources for contemporary artists. This rejection's nationalist undertones well before Mussolini's aforementioned speech and went hand in hand with the reception of modernist works at the Biennale, since Enrico Thovez argued that Carlo Carrà's primitivist oils, two of which were included in Modigliani's exhibition at the Biennale in 1922, did not express "le virtù plastiche della razza e il principio nazionale."¹¹

Early Italian Primitivism

The critical reception of the Biennale's exhibits of African sculpture and of primitivist works by European artists highlights the unusual nature of Einstein's book and was informed by earlier developments in Italian art. During the first two decades of the twentieth century, artists such as Carlo Carrà, Ardengo Soffici and Umberto Boccioni had access to African art and its impact on modernism due to their contact with the French and German scenes, thus constituting the first Italian primitivist moment. In fact,

⁸ Mussolini, "Il Novecento".

⁹ Carl Einstein, *Refiguring Visuality: Selected Writings on Art*, edited and translated with a commentary by Charles W. Haxthausen. (forthcoming)

¹⁰ Einstein, *Refiguring Visuality*.

¹¹ Enrico Thovez, "L'arte a Venezia, i mostri," *Gazzetta del Popolo* (5 May 1922), quoted in Emanuele Greco, "L'arte negra alla Biennale di Venezia del 1922. Ricostruzione del dibattito critico sulle riviste italiane," *Annali. Arte, musica e spettacolo* XI (2010): 364.

Soffici was among the first art critics to associate African sculpture to Cubism.¹² Since the artist and critic considered that plasticity was the basis for Italian art, he later rejected these exotic sources, thus articulating the nationalist tone that would complicate these sculptures' impact in Italy. Carrà denied the relevance of these sculptures on several occasions, but he created works that bear a strong formal resemblance to them during World War I. Despite his statements, he never fully abandoned the formal strategies he had derived from these sources, such as his elongated figures. His references to non-Western art were usually concealed, since he claimed to have been inspired by the Italian primitive painters or referred to his approach as a generic 'stilismo' (stylization); moreover, the artist described his deformations as an extension of a figure's plasticity (understood as a characteristic of Italian art) so as to remove any sort of debt to African sculpture.¹³ Thus, both Soffici and Carrà repudiated exotic primitivism and recurred to Italian folk art, Giotto, and Ucello; this also distanced them from the classicism of the *rappel à l'ordre*, and from Cubism and Futurism. Though the study of Italian primitivism has concentrated on this initial phase, it is necessary to review what occurred during the twenties, since it was during this decade that cultural institutions and the public at large came in contact with these sources *and* with large number of modern works of art that referenced them or other primitivist tropes.

Italy's primitivism was certainly less visible than in France and Germany, but this nation's more limited colonial possessions should not preclude an analysis of this phenomenon, since it also provides a panorama of collecting practices that led to the arrival and reception of these works to Italy during the late nineteenth and early twentieth centuries. For example, the pieces displayed in Venice did not belong to private collections or art galleries, but to Rome and Florence's respective ethnographic museums, and most of them had been donated by individual explorers; thus, the sculptures did not usually arrive as part of official expeditions. Besides that, the exhibit was organized by an archaeologist and an anthropologist, which differed from similar events held in other countries since the previous decade. In general, these had been led by artists, critics or dealers on the margins of universities or state institutions and resulted in different strategies. In Venice, the sculptures had a small room of their own, whereas in Germany, France, and the United States, such works were often shown alongside modern art. In other words, artists and critics outside of Italy linked modern and African art unequivocally, whereas this country relied on academics who were

¹² See Mariana Aguirre, "Ardengo Soffici's *Manichini Africani: Arcaismo, Classicism and French Modernism*," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* (forthcoming).

¹³ Fagone, *L'arte all'ordine del giorno*, 84.

not art historians, and segregated them from modern art even within the Biennale. In spite of these differences, primitivism in Italian art was present before and after World War I, continued to develop during Fascism, and survived largely because it was eventually articulated the regime's colonial and racial discourse.

Valori Plastici's Primitivism

As in other modernist magazines published after World War I, *Valori Plastici's* exploration of primitivism was part of its own revision of European modernism. Though it was not a political magazine, its title tied it to the Italian tradition, and its director, Mario Broglio, promoted Italian art abroad. The magazine was closely allied to the Metaphysical School but also published articles by and about foreign artists such as Alexander Archipenko, Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Jacques Lipschitz and Jean Metzinger. Several articles related to primitivism, such as those on Lipschitz and on Expressionism, though not particularly positive, demonstrate a willingness to look at foreign art, which was not true of other Italian magazines.¹⁴ This exploration of the exotic art was reinforced by the publication of the series on World Art, which Einstein's book was part of; the magazine also published articles on Japanese and Egyptian art, which reveal a notable openness to art beyond the European canon.¹⁵ Thus, while France was about to enter a somewhat mainstream primitivist phase characterized by the popularity of *art déco*, jazz, and Josephine Baker, which superseded the fauves and cubists' earlier reliance on it, the magazine was in line with Italy's cautious reception of African art in the wake of the war.

Valori Plastici did not on the whole uphold African art as an adequate source for Italian modernism, but it nevertheless distanced itself from an ethnographic conception of it, and more importantly, expanded the art historical canon by publishing *Afrikanische Plastik*. The book was part of the series *Orbis Pictus*, which was directed by Einstein's friend and collaborator, Paul Westheim, and was translated by the former futurist Italo Tavalato. Unlike *Negerplastik*, whose second section examined the uses of African sculpture, *Afrikanische Plastik* used ethnography to describe the stylistic development of these sculptures, highlighting factors such as migration.¹⁶

¹⁴ Italo Tavalato, "Espressionismo," *Valori Plastici* III, no. I (1921): 6-7.

¹⁵ See Ardengo Soffici, "La pittura giapponese," *Valori Plastici* II, no. VII-VIII (1920): 73-75; and Gilbert Clavel, "Espressioni d'Egitto," *Valori Plastici* II, no. III-IV (1920): 25-32.

¹⁶ Joyce Cheng, "Immanence out of Sight: Formal Rigor and Ritual Function in Carl Einstein's 'Negerplastik,'" *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 55/56, Absconding (Spring - Autumn

It also adapted methods that had been developed by European and World art history.¹⁷ Though Ugo Ojetti's magazine *Dedalo* (1922-1930) published illustrated articles on non-Western and European folk art, it did not mean to promote these as sources nor to facilitate their entrance into art history.¹⁸ Within this context, *Valori Plastici* occupied a liminal space that turned towards nationalism and its reliance on plasticity while simultaneously exploring modernism, non-Western art, and the dialogue between them.

Valori Plastici published the entire series of *Orbis Pictus*, which included books on hindu miniatures, chinese landscapes, Prehispanic art, and Hiite art, among other subjects that at the time were not yet part of the canon.¹⁹ The magazine's exploration of non-Western art, was still very much tied to pre-war primitivism through Carrà and Soffici's involvement in the magazine. In several articles for *Lacerba*, these artists had promoted a return to Italian folk art, which they turned to in order to distance themselves from exotic primitivism. Beyond that, in Tavolato's (erroneous) translation of Einstein's book, African art invaded two spheres, those of modern art and art history.

Other than demonstrating the oftentimes indirect nature of Italian primitivism, Tavolato's translation unwittingly revealed certain anxieties in relation to African sculpture's potential effect on Italian art.²⁰ Einstein wrote *Afrikanische Plastik* in order to launch the practice of art historical inquiry regarding these sculptures and distanced them from the current artistic context or scene ("heutigen Kunstbetriebes").²¹ Tavolato wrote the opposite in his translation: "Io voglio considerare l'arte africana soltanto in relazione coi principî che ispirano l'arte dei nostri tempi", possibly complicating the reception of these sculptures in Italy, since he admitted a reciprocal relationship between these sculptures and the modern. In a sense, this

2009): 88. Einstein cited the following scholars: Bernhard Ankermann, A. B. Ellis, Fox Pitt Rivers, R. P. H. Trilles and E. Torday/T. A. Joyce.

¹⁷ Strother, "Looking for Africa in Carl Einstein's *Negerplastik*," 14. I would like to thank Charles Hauxthausen for pointing out that Matthias Berning also discusses Einstein with respect to Jung, see Matthias Berning, *Carl Einstein und das neue Sehen: Entwurf einer Erkenntnistheorie und politischen Moral in Carl Einsteins Werk* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011).

¹⁸ Messina, "Un'illustrazione di 'Emporium', 1922 e la fotografia della 'scultura negra' intorno al secondo decennio del Novecento," in *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, ed. by Giorgio Bacci and Miriam Fileti Mazza (Pisa: Edizioni della Normale, 2014): 451-453.

¹⁹ The rest of the volumes included in the series covered archaic Greek sculpture, Indian architecture, ancient Russian art, Asian sculpture, medieval ivory sculpture, ancient German painting, and minor Chinese [*sic*] sculpture.

²⁰ Tavolato had referred to African art negatively in his article on German Expressionism, see note 14.

²¹ Einstein, *Afrikanische Plastik*, 5.

mistake in the translation was at the heart of *Valori Plastici's* brief interest in primitivism and was in fact quite common in the Italian scene, which oscillated between the appropriation and repudiation of the primitive.

A Primitivist Biennale

Unlike what had occurred before the war, in 1922, African art was discussed much more publicly and in depth. It reached a broader public than Soffici's and Carrà's early writings and was the result of the efforts of diverse institutions and individuals such as the Biennale, *Valori Plastici*, the ethnographic museums of Florence and Rome, and critics that wrote for other publications. The original version of *Afrikanische Plastik* separated these sculptures from the modern and was an ambitious attempt to historicize them, but the Biennial and the criticism it provoked show that though Italians certainly paid attention to them, this was partly based on the need to appear to be up to date on what had occurred elsewhere.²²

The Biennale seems to have been the first and last forum in which African sculpture was shown in Italy *as art* outside of a colonial exhibit, and the next important exhibit to feature them operated within an ethnographic context. The Esposizione Universale Missionaria was held by the Vatican in 1925 in order to document the activities of its numerous missionary congregations, which sent examples of local art and culture. Here, all sorts of non-Western objects were exhibited within an ethnographic framework that demonstrated Catholicism's penetration outside of Europe. This exhibit's success led the Holy See to create the Museo Missionario Etnologico, which reasserted ethnography as the discipline best suited for analyzing African sculpture. After this exhibit, non-Western sculpture appeared in the *Prima Mostra Internazionale d'Arte Coloniale* (1931), which had a second edition in 1934; it was also featured at the *Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare* (1940). At the *Prima Mostra*, the division between European and non-European art was maintained, since the works by European artists depicted colonial or orientalist subject matter and were segregated from the African works. Italy organized and participated in several other colonial and/or ethnographic exhibits, but the events listed above appear to have been the only ones to exhibit non-Western objects as art or in ways that exceeded a purely ethnographic interpretation. The organization of these later exhibits demonstrates that primitivism continued in Italy despite the

²² Carlo Anti, "Mostra de Scultura Negra," in *Tredicesima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* (Milan: Bettetti e Tumminelli, 1922): 41.

critics' rejection of these sculptures, though it appears that African artifacts were only acceptable as art when situated within a colonial framework.

Though the Biennale tied the sculptures to modern art, their placement within a small room in the Italian Pavilion (now the Central Pavilion) relativized this. The curators, the archaeologist Carlo Anti and the anthropologist Aldobrandino Mochi, were likewise uninvolved with the history or criticism of modern art, for instance, which resulted in an exhibition that moved these objects towards the ethnographic realm despite the former's claims against this.²³ The exhibit had been Anti's idea, but he followed the conservative critic Ojetti's wish for Italians to learn about primitivism.²⁴ Tellingly, the article in which the journalist expressed this in 1920 disqualified them as sources; he maintained that they had restored elementary and expressive schemes as well as an interest in volume, and proposed Romanesque sculpture instead.²⁵ According to him, this European style possessed an expressive and violent roughness that would not clash with the needs of Italian plasticity.²⁶ Unsurprisingly, the curator's and Ojetti's response to African art and modernist primitivism were in line with Soffici and Carrà's dependence and eventual disavowal of them in favor of native sources. Moreover, Ojetti and these artists' turn toward native primitivism, namely Romanesque, the Italian primitives, and folk art, respectively, maintained a number of qualities associated with African art, most notably, plasticity and roughness. Paradoxically, this whitewashing of primitivism extended its life in Italy, most notably in Mario Sironi's works, which echoed German modernism and its primitivism and which the artist often described in terms of Byzantine and Etruscan art, not African sculpture.

While the exhibition of African sculpture's reception demonstrates Italy's unwillingness to look beyond its own canon, it did coincide with the Biennale's role as an institution invested in the promotion of international art. Thus, it responded to Vittorio Pica's interests, one of the Biennale's founders and its *segretario generale* (1910-1927) at the time of the exhibit, and he introduced nineteenth-century French modernism and Japanese prints in Italy. Tellingly, somewhat cosmopolitan discourse led him to be removed from the post after Fascism nationalized a number of Italian cultural institutions in 1926, among them, the Biennale.²⁷ Though Pica

²³ Anti to Aldobrandino Mochi, cited by Greco, "L'arte negra alla Biennale di Venezia del 1922": 362-363.

²⁴ Greco, "L'arte negra".

²⁵ Greco, "L'arte negra". 362.

²⁶ Greco, "L'arte negra".

²⁷ For more on the nationalization of local and regional institutions during Fascism, see Marla Stone, *The Patron State: Culture & Politics in Fascist Italy* (Princeton: Princeton University Press, 1998).

included and organized an exhibition of Modigliani's works in 1922, he was unconcerned with Cézanne, Cubism, and African art. The paintings exhibited demonstrate Modigliani's and Carrà's debt to non-Western art, but the official catalog makes no mention of this.²⁸ Nevertheless, Pica's previous activities had contributed to creating an institution that sought to house the latest developments in modern art, and the exhibit of African art fit into this model.

The Biennale's inclusion of African art was undermined by the curatorial approach and by Anti's writings for Ojetti's *Dedalo* and for the Biennale's catalog.²⁹ Both of these texts illustrate certain elements within the Italian context that differ from *Afrikanische Plastik*'s proposal. In general, the main difference between Einstein and the contemporaneous reception of African art in Italy lies within aesthetics, since this author created a theory of sculpture based on formal and historical study, as well as on their ritual function. This highly theoretical formulation rejected the tradition of European sculpture and its plasticity, whose Italian strand had been exalted by this country's modern artists and critics, and eventually, by Mussolini himself. On the other hand, Anti saw them as primitive artifacts that were tied to art's past rather than to its future development. Though his approach was not strictly ethnographic, he distanced the sculptures from contemporary Italian art.

Despite the fact that Anti's text for the Biennale's catalog recognized these sculptures' artistic value and even proposed that the bases and essence of art lay within them, he relied on different terms than those commonly used with respect to Italian art. For instance, he maintained that African sculptures' plasticity was linked to magic, religion, childish methods, as well as to rules common to all primitive arts.³⁰ In other words, he associated their representation of volume to irrational and primordial elements in order to distance them not only from the Italian tradition, but also from modern painting and sculpture. Thus, Anti's writings and the exhibition relied on the primitive-civilized dichotomy to segregate African art from Italy's, which would have been understood as rational, ordered and more importantly, as the basis of Western art and theory. This view also protected plasticity's role within modern art, a quality that both Soffici and Ojetti felt was intrinsic to their nation's art.³¹

²⁸ See "Mostra Individuale di Amedeo Modigliani (1884-1920)," in *Tredicesima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, 57.

²⁹ See Anti, "Mostra de Scultura Negra"; and "Scultura negra," *Dedalo*, 1 (February 1921): 592-621.

³⁰ Anti, "Mostra di scultura negra", 41.

³¹ Soffici, "Pensieri sull'arte," *L'Esame I* (April 1922). According to Soffici, German art was unable to represent plasticity.

Much like Anti's attempt to safeguard modern art from further exotic influences, the inclusion of African sculptures and modern primitivist works in Venice was not received positively. Whereas some critics denied the former were art, several did not even mention them in their reviews. Thovez, for instance, rejected Carrà's primitivism, and he noted that the wooden sculptures had a higher artistic quality, while Soffici admired certain aspects of Modigliani and Carrà's works but denounced their primitivism.³² Antonio Munoz appreciated the wooden sculptures' spontaneity, whereas Ugo Antonielli, a paleontologist writing for an ethnographic publication, agreed with Anti's desire to historicize them in order to distance them from arbitrary praise or vilification.³³ Unsurprisingly, Carrà's articles on the Biennale reveal his complicated relationship to primitivism as well as that of his colleagues, since one article mentions them briefly, a second ignores them and a third mostly cites Anti.³⁴ None of them acknowledge his own primitivism despite his paintings' visible debt to non-Western art.³⁵ Most of the critics coincided that they were not suitable sources for the renewal of Italian art, and only Margherita Sarfatti entertained the opposite view.³⁶

The exhibit of Modigliani's works likewise failed to detonate a positive reconsideration of the role primitivism might have in Italy. Thovez mentioned that he was not an example to be followed, whereas Soffici and Ojetti discarded his exotic sources and Carrà saw him in light of the Italian tradition. Given Modigliani's success abroad and the fact that it is impossible to trace which sculptures from Africa he had access to, this effort to nationalize his art further relegated his reliance on exotic sources.³⁷ In Carrà's articles, Modigliani's elongations were given an Italian provenance, a reading that remained in place more or less until the late 1930s. His works were seen in light of the elongation present in Simone Martini's paintings, for instance, an operation in line with Soffici and Ojetti's preference for domestic primitivism. This nationalist interpretation allowed Modigliani to function as a worthy representative of Italy's art during Fascism, and his Jewish origins were likewise disregarded, demonstrating the need to

³² Thovez, "L'arte a Venezia, i mostri."

³³ Antonio Munoz, "All'esposizione di Venezia. Da Canova alla scultura negra," *Il Marzocco* XXVII (1922); and Ugo Antonielli, "Fra i negri artisti del Congo," *La terra e la vita* I (October 1922): 313-323, cited in Greco, 264.

³⁴ Greco, 264.

³⁵ Greco, 264-265.

³⁶ Margherita Sarfatti, "La scultura alla Biennale di Venezia," *Il Popolo d'Italia* IX (26 May 1922): 3, cited in Greco, 264.

³⁷ Alessandro Del Puppo, "Worldly Primitivism, Orientalism for Museums," *Modigliani Sculptor*, exhib. cat., ed. G. Belli, F. Fergonzi and A. del Puppo (Milan: Silvana Editoriale, 2010), 19-20.

eliminate any uncomfortable elements.³⁸ It can be argued that this reception of Modigliani followed Carrà's own attempts at concealing exotic primitivism, which allowed it to pass as Italian. At the same time, artists who did develop a primitivist aesthetic after the Biennale that could not be submitted to this treatment were criticized for relying on exotic sources. This did not become widespread until the second half of the thirties, that is, after the invasion and conquest of Ethiopia, when the racism expressed regarding the Biennale's primitivism manifested itself more forcefully. However, the regime often relied on primitivist works and/or representations of Africans in several colonial exhibitions at home and abroad.

Einstein and Italian Art History

Although Einstein admired certain elements of Italian art, *Afrikanische Plastik* contradicted the practice of art and art history prevalent in Italy. A key example of this is the effect of the anti-classical book *Il gusto dei primitivi* (1926), by Lionello Venturi, which distanced itself from Praxiteles and Michelangelo to propose the Italian primitives and the Impressionists as sincere and authentic creators.³⁹ Though their approaches were different, both Venturi and Einstein were influenced by German and Austrian art history, especially Alois Riegl and Heinrich Wölfflin. Their anti-Fascism is beyond the purview of this paper, but it set them apart from mainstream attitudes regarding art and its role in the regime.

Venturi's decision to contradict Italy's dominant art historical discourse led the critic Emilio Cecchi and the historian Roberto Longhi's to publicly reject his book in the magazine *Vita artistica* (1926-1927).⁴⁰ These intellectuals were more interested in a historicist revision of the Italian Renaissance and Baroque, though they did incorporate methods developed outside of Italy, as had Anti. In spite of this, what separated Einstein and Venturi's approach to art history from Cecchi and Longhi's ideas was not their focus on Africa or Impressionism. Rather it was the fact that both relativized the central role of classicism and the Renaissance in Western art.⁴¹ Moreover, Venturi's reliance on the Italian primitives did not subscribe to the nationalist reading of them preferred by Soffici, Carrà, and Ojetti.

³⁸ Emily Braun, "The Faces of Modigliani: Identity Politics under Fascism," in *Modigliani: Beyond the Myth*, ed. Mason Klein (New Haven: Yale University Press, 2004), 29.

³⁹ Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi* (Bologna: Zannichelli, 1926).

⁴⁰ Emilio Cecchi, "Un'estetica senza l'arte," *Vita artistica* II (2 February 1927): 41-43.

⁴¹ Cecchi, "Un'estetica senza l'arte", 43.

Cecchi's article against *Il gusto dei primitivi* and the fact that most art historians in Italy focused on European art demonstrates how unusual a book like *Afrikanische Plastik* must have been in this country. In fact, it appears that it was the first book on African art published in Italy, or at least the first to cease to consider them exclusively from an ethnographic perspective. This reflects the fact that in this country art history and aesthetics remained at the margins of ethnography, while Einstein's approach was the result of a synthesis of aesthetics, art history and ethnography. It is likewise necessary to remember that Anti's trajectory confirms this characteristic of the Italian milieu, since despite curating the exhibit at the Biennale and having worked at the ethnographic museum in Rome from 1914 to 1922, he is much better known for his scholarship on classical archaeology. On the other hand, Einstein dedicated himself to the study of non-Western art in light of modernism during an important part of his trajectory from an interdisciplinary perspective. Beyond that, his approach to culture incorporated an avant-garde engagement with art and politics, whereas Anti's research remained firmly rooted in academia.

* * *

The reception of African sculptures and Modigliani's works at the Biennale reveal the processes that sought to eradicate primitivism from Italy. These works did not provoke, for instance, discussions regarding their entrance into art museums, which did occur in France, most notably in 1909 and 1920.⁴² This means that despite the fact that Italy reopened the primitivist debate during one of Europe's most important exhibitions of modern art, it took advantage of this opportunity to discard such sources. A related nationalist position can be located within art history, its development in Italy and its attitude towards anti-classical and anti-mimetic postures.

Though more primary research is required in order to better ascertain the effect Einstein's book might have had in Italy, several conclusions can be drawn. The discrepancy between *Afrikanische Plastik*'s original version and Tavolato's translation alludes to the peculiarity of the Italian case, since this primitivism was partially mediated by French and German art and colonialism. Beyond that, these sculptures had been used by foreign artists to attack mimesis and pose formal solutions that were often indifferent if not hostile to Italian plasticity, and the critics' response is in line with the nationalist climate that prevailed in this country after the war. Thus, one

⁴² See Guillaume Apollinaire, "On Museums," and Franz Féneon, "Will Arts from Remote Places Be Admitted into the Louvre?," in *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, eds. Jack Flam and Miriam Deutch (Berkeley: Berkeley University Press, 2003), 36-37, and 148-166.

could even speculate that it was only published because it was part of a series on World Art that *Valori Plastici*'s editor chose to translate. At the same time, the sculptures' poor reception, the concealment of primitivism in favor of native sources, and the book's apparent lack of effect are not proof that primitivism ceased to exist in this country.

Though Italian primitivism was indirect and appears to have been unsuccessful, it was not contained by neither Anti, Soffici, Carrà, Ojetti, or Fascism. This can be corroborated by examining its survival throughout the regime, especially in the case of Futurism and in the works of Mario Sironi. While Futurism employed exotic sources since its inception and tied its primitivism directly to colonial expansion in Africa even before the invasion of Ethiopia, Sironi developed a primitivist aesthetic throughout his career despite the criticism this garnered. Moreover, many of his works were often unrelated to colonialism and he developed a related aesthetic after Fascism in numerous easel paintings that fit into *art informel*, which was itself influenced by non-Western art and the art of children and the mentally ill.

In general, it is believed that European primitivism led African sculptures to be considered as art, and in so doing, challenged ethnography as the best way to approach them. This affirmation is based on what occurred in France and the United States during the first half of the twentieth century. Though ethnography, art history and theory did mingle in Italy with regards to the notion of the primitive, the results were very different. Both *Valori Plastici* and the Biennale sought to divulge the role of African art with respect to modernism, but this brief revision was superficial, and more importantly, banned them from having an active role in the present. Thus, Tavolato's mistake disclosed the incapacity to accept these sculptures unequivocally, since he admitted them within a modernist sphere that others removed them from. Their appearance in the Biennale was tolerated due to their role in French and German art, not as works to be pondered in art history or aesthetics.

Current narratives of modernist primitivism, though critical of European colonialism and appropriation, are still insufficient in terms of accounting for its development outside of France, and even within this country. In a sense, this responds to a series of stereotypes that have yet to be overthrown, specifically, the belief that European colonialism improved living conditions in Africa.⁴³ Though artists' interest in African sculpture did aid in these works' entrance into the artistic sphere, this was in line with

⁴³ Matthew G. Stanard, "Interwar Pro-Empire Propaganda and European Colonial Culture: Toward a Comparative Research Agenda," *Journal of Contemporary History* 44, no. 1 (January, 2009): 32.

paternalistic attitudes towards this continent, and moreover, constituted an appropriation that subjected these objects to a Western view point.

In France, both André Breton's and Georges Bataille's challenged primitive art's relation to the West as well as colonialism, a model against which other primitivism are measured. Such narrative does not apply to the Italian case, and has prevented a more complete view of primitivism, since it sustains the false notion this was a monolithic discourse best described as having aided in the African sculpture's progression from ethnographic to artistic object. As discussed above, not all manifestations of primitivism welcomed it into the Western canon, and while some Italian artists did rely on it, they often justified awkwardness, elongation and roughness on the grounds that they were qualities found in folk art, the Etruscans or the Early Renaissance primitives. Despite this, references to Africa were not banished from Italy completely, and employed by the regime before its invasion of Ethiopia, most notably in the Exposition Coloniale Internationale in Paris in 1931 and in the aforementioned colonial exhibits of 1931 in 1934 in Italy.

The relative lack of sustained study of Italian colonialism, decolonization and post-colonialism has likewise given the erroneous impression that primitivism was not a relevant phenomenon in this country. Additionally, by focusing on primitivism before World War I, scholars have neglected its later development during the regime. Though Italy's late arrival to modern colonialism certainly determined its divergence from the French case, this does not mean its peculiar primitivism was a meaningless part of this nation's art and culture. Despite several artists and critics' rejection of it around 1922 it survived the war, and the discourse surrounding Sironi, the development of futurist primitivism throughout the regime, and the wholesale denouncement of this deformation and elongation during the late 1930s, to name but a few examples, confirms its lingering presence. Like many other modernist strands, primitivism was used by Fascism to gain consensus; though it was vocally rejected during the late thirties, its presence and uses must nevertheless be studied. The gap between Einstein's productive reliance on African art and its cold reception in 1922 does not mean that there was no Italian primitivism, though its visibility was more limited, it remained intimately tied to Italy's artistic heritage and the regime's colonial and racial discourses.

IV. ARTE Y POLÍTICA

ESTÉTICA Y POLÍTICA, UN NUDO FUNDACIONAL

HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Este texto parte de la provocación del XXXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte de pensar los nudos y las tramas entre la Historia del arte y la estética a partir del enredo que supuso la experiencia estética en la relación entre el arte y la política.

Aunque es claro que las artes y la política se han relacionado desde la antigüedad, o mejor dicho desde las diversas antigüedades, en una multiplicidad de formas, lo que es evidente es que para nuestra época la entrada de la estética cifró de manera singular la relación del arte y la política. Lo que en este pequeño texto voy a explorar es cómo la experiencia estética abrió una expectativa emancipatoria que de muchas maneras persiste hasta nuestros días tanto para la estética como para el arte.

La estética, que aparece como tal hace dos siglos y medio —y habría que cuestionar cómo permea y bajo qué violencia epistemológica al resto del mundo—, no es tanto una disciplina como un discurso que, paralelamente a la invención de eso que hoy conocemos como “arte”, ha potencializado el pensamiento sobre ciertos objetos y experiencias. Uno de los enredos que ha estado presente en la estética desde que se formuló en la Ilustración y, que de muchas maneras sigue vigente —aún en la lucha por su negación—, es el supuesto de una comunidad de iguales.

Para poder entender el contexto del quiebre que suponen estos planteamientos hay que tener en mente que el surgimiento de la estética es paralela a una importante industrialización y comercio colonial que rompería el antiguo régimen económico y que sería la base de la revolución industrial y del capitalismo. Uno de los resultados de esta crisis fue la emergencia de un nuevo sujeto social, la burguesía. La importancia de ésta no sólo se refleja, como señalan Marx y Engels en la expulsión de la religión y el fanatismo, sino también en la producción de un mundo sensible que emergía de la transformación de las ciudades, las configuraciones de los Estados y las emergentes naciones, las distribuciones del

trabajo, las formas de producción y las nuevas organizaciones sociales. En este sentido, como afirma Terry Eagleton, lo estético es un concepto históricamente anudado a la burguesía que plantea la paradoja de ser el modelo de la subjetividad humana capitalista a la vez que una visión radical de las energías humanas que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación:

Lo estético constituye tanto una vuelta creativa a la corporalidad como la inscripción en ese cuerpo de una ley sutilmente opresiva; representa, por un lado, un interés liberador por la particularidad concreta; por otro, una forma engañosa de universalismo. [...] Toda valoración de este anfíbio concepto que se sustente bien en su aceptación acrítica, bien en su inequívoca denuncia, no hará sino pasar por alto su complejidad histórica real.¹

En este sentido, la estética es una noción clave que se constituye en el entramado Ilustración/Revolución francesa/capitalismo y que de muchas maneras será constituyente para la modernidad. En este nudo, la estética se convierte en una forma de lo sensible que inscribe la subjetividad burguesa pero, a su vez, es promesa de futuro para su liberación.

Si bien hubo varios sentidos desde los que la Ilustración planteó su programa —Burke o Baumgarten—, la propuesta que marcó un giro de tuerca en el sentido filosófico fue el planteado por Kant. En él la estética terminaba de proponer un sistema que permitía pensar una nueva legislación del saber, del placer y del deseo donde el sujeto era el legislador.

Lo que Kant llamó la revolución copernicana consistió en un proyecto epistemológico que suprimía la armonía entre el sujeto y el objeto por un orden superior (concordancia final) para sustituirlo por una sumisión necesaria del objeto al sujeto.

Las facultades activas (imaginación, entendimiento, razón) establecen en el sistema kantiano una relación de concordancia bajo conceptos del entendimiento. El problema que han señalado varios autores entre ellos Deleuze, es que esta concordancia no se puede explicar sino a partir del *sensus communis*, es decir, lo común de la subjetividad que posibilita, entre otras cosas, la comunicabilidad. En la facultad de juzgar Kant establece un libre juego de las facultades, en ellas el juicio sobre el objeto bello o de naturaleza, alcanza una pretensión de universalidad que no depende ni del interés especulativo ni del práctico. La sensibilidad aquí opera de manera diferente, entre la imaginación productiva y espontánea y el entendimiento como indeterminado se da una concordancia que va a posibilitar que el

¹ Terry Eagleton, *La estética como ideología* (Madrid: Trotta, 2006), 60.

placer sea comunicable y válido para todos. Como afirma Deleuze en *La filosofía crítica de Kant*:

En efecto, el placer que suponemos comunicable y válido para todos no es otra cosa que el resultado de esta concordancia. Puesto que no se realiza bajo un concepto determinado, es imposible conocer intelectualmente el libre juego de la imaginación; sólo se lo puede sentir. Nuestra suposición de una “comunicabilidad del sentimiento” (sin intervención de un concepto) se funda, pues, en la de una concordancia subjetiva de las facultades, en tanto que esta concordancia constituye el sentido común.²

Si bien el entendimiento y la razón eran necesarias para legislar sobre los objetos que eran sometidos a la facultad de conocer y a la facultad de desear, las condiciones subjetivas del discernimiento, es decir del juicio estético, aseguraban la participación de todos en el común a partir del placer. Esta igualdad, evidentemente enmarcada en las configuraciones raciales y de género de la Ilustración que todavía dejan su huella y su herida, abrían sin embargo algo sin precedentes: la comunidad utópica que permitía una política encima de la política misma. Como afirma Eagleton:

La intersubjetividad estética bosqueja una comunidad utópica de sujetos, unidos por la misma estructura de su ser. El dominio de la cultura es, a este aspecto, distinto de la política, en donde los individuos están vinculados sólo de manera externa debido a una persecución instrumental de sus fines. [...] El dominio de la cultura, por contraste, es el consenso no-coercitivo: es inherente a los juicios estéticos que no puedan ser impuestos. La “cultura”, por tanto, promueve una unidad íntima y sin constricciones entre los ciudadanos a partir de su más profunda subjetividad.”³

La estética posibilita un común que no pasa por la coerción típica de la política, en tanto forma de organización y gobierno, sino, más bien por la pretensión de universalidad. Es quizá en este “afecto”, como están trabajando autores como José Luis Barrios,⁴ donde el juicio estético cobra un papel político que, bajo figuras como la del entusiasmo, permiten postular una dimensión estética en la política a partir de la comunicabilidad de un sentimiento que asegura la posibilidad de futuro.

² Gilles Deleuze, *La filosofía crítica de Kant* (Madrid: Cátedra, 2007), 88-89.

³ Eagleton, *La estética como ideología*, 157.

⁴ Véase José Luis Barrios, *Lengua herida y crítica del presente* (México: Universidad Iberoamericana, 2016).

En *El conflicto de las facultades*, publicado en 1798, Kant se pregunta si el género humano se encuentra en constante progreso hacia lo mejor. En este texto parece sostener que la única constancia de futuro está en el propio entusiasmo que comunica la posibilidad política de un progreso de la humanidad:

La revolución de un pueblo lleno de espíritu, que hemos visto realizarse en nuestros días, puede tener éxito o fracasar; puede acumular tantas miserias y horrores, que un hombre sensato que pudiera realizarla por segunda vez con la esperanza de un resultado feliz, jamás se resolvería sin embargo a repetir este experimento a ese precio; esa revolución, digo, encuentra en los espíritus de todos los espectadores (que no están comprometidos ellos mismos en este juego) una simpatía rayana en el entusiasmo y cuya manifestación, que lleva aparejado un riesgo, no podía obedecer a otra causa que una disposición moral del género humano.⁵

Quizá, como afirma Foucault en las notas de sus cursos que se han publicado bajo el título de *El gobierno de sí y de los otros*, lo importante del argumento de Kant es que lo político no está en el triunfo de la revolución, sino que lo significativo está en el entusiasmo que provoca en los espectadores:

Lo importante en la revolución, por tanto, no es la revolución misma, que de todos modos es un estropicio, sino lo que pasa por las cabezas de quienes no la hacen o, en todo caso, no son sus actores principales. Es la relación que ellos mismos tienen con esa revolución que no hacen o de la que no son actores esenciales. Lo significativo es el entusiasmo por la revolución. ¿Y ese entusiasmo es signo de qué?, se pregunta Kant. Es signo, en primer lugar, de que todos los hombres consideran como derecho de todos darse la constitución política que les convenga y que quieran. En segundo lugar, es el signo de que los hombres buscan darse una constitución política tal que, en razón de sus principios mismos, evite toda guerra ofensiva.⁶

En este sentido, no deja de ser interesante que para Kant la noción de progreso de la humanidad se sustente en un sentimiento que sólo puede ser estético. Esta argumentación ha permitido pensar la relación de la política y la moral a partir del juicio estético, tema bastante trabajado por Hannah

⁵ Immanuel Kant, *El conflicto de las facultades* (Buenos Aires: Losada, 2004), 117-118.

⁶ Michel Foucault, *El gobierno de sí y de los otros* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009), 36.

Arendt y que sin duda ha permitido entender la dimensión afectiva, comunicativa y universal de lo político. Sin embargo, aunque queríamos señalar ese camino pues ahí está un enredo entre la estética y la política que será fundamental para explorar las formas en las que produce lo político, lo que en este texto me interesa es explorar cómo esa expectativa emancipatoria se potencializa no sólo en la política misma y en su condición afectiva/comunicativa/universal, que en el pensamiento de Kant se figura bajo la forma de la revolución, sino en el arte.

Para Kant, pero también para los planteamientos de pensadores contemporáneos como Rancière, la estética no describe una serie de objetos, ni legisla sobre cómo se someten éstos al sujeto, más bien, ésta nombra un tipo de experiencia sobre lo sensible que definirá en la modernidad y en la tardo modernidad una experiencia singular. La estética, como lo explica Jacques Rancière, a la vez que arruina las jerarquías que someten la materia a la forma, la sensibilidad a la inteligencia y pasividad a la actividad, desmantela la distribución de lo sensible que legitima la dominación en la distinción entre hombres con sentidos educados y aquellos con sentidos ordinarios. Esta intersubjetividad de la experiencia estética va a permitir:

conceptualizar una libertad y una igualdad que son realidades sensibles y no simples formulas legales o gubernamentales. Es en esta concepción que vemos injertada el sueño de una revolución estética que realizará en formas de experiencia vivida la libertad y la igualdad que de otra manera están condenadas a permanecer, en su simple forma política, abstractas.⁷

Rancière pone de manifiesto la transformación de la experiencia a partir de la estética; aquí ya no se trata de una experiencia de un objeto determinado por una armonía precedente —lo cual sin duda también tendrá consecuencias para la constitución del objeto artístico—, sino una experiencia que tiene como principio la participación de lo sensible a partir de una comunidad de iguales.

El trabajo de Rancière ha sido sin duda muy importante para revisar la relación entre estética y política. Para éste la estética abre un sentido general y uno particular. Por un lado, la estética en un sentido amplio permite pensar una distribución de lo sensible que ya es política. Y, por el otro, el de las políticas estéticas que investiga las formas de los regímenes específicos de aquello que se va nombrando como arte. El primer sentido que revisa Rancière es, sin duda, el más radical y el que ha permitido pensar de nuevo

⁷ Jason E. Smith y Annete Weisser, ed., *Everything is in Everything, Jacques Rancière Between Intellectual Emancipation and Aesthetic Education* (Pasadena: Art Center Graduate Press, 2011), 12.

la relación entre estética y política desde el problema de lo sensible. Para ello, Rancière, además de seguir la lectura de Kant sobre las condiciones de posibilidad del aparecer que se establecen en la *Crítica del juicio*, parte de los planteamientos de la igualdad de Schiller. A partir de éste, Rancière radicaliza su propuesta de una política a partir de la demostración de igualdad.

Lo que, sin embargo, Rancière deja fuera es la propia apertura de Schiller para pensar el papel político del arte. En sus políticas estéticas Rancière discutirá las posibilidades políticas del arte y, si bien en textos como *El malestar de la estética*, deja en claro que la desaparición de la política en la era del consenso ha dejado al arte un espacio de sustitución y de expectativa política,⁸ Rancière será reacio a pensar que el arte pueda hacer política, en el sentido de un reclamo que abra un proceso de subjetivación en torno a distribución excluyente de lo sensible:

En este sentido, la política es una actividad estética que re-crea la configuración sensorial de lo común. Si esto hace sentido, tenemos que ajustar la relación entre arte y política. El arte no hace política alcanzando lo real. Hace política al inventar ficciones que retan la distribución existente de lo real y de la ficción. Crear ficciones no significa contar historias. Significa des-hacer y re articular las conexiones entre los signos y las imágenes, imágenes y tiempos, o signos y espacios que conforman el sentido existente de realidad. La ficción inventa nuevas trayectorias entre lo que puede ser visto, lo que puede ser dicho y lo que puede ser hecho. Borra la distribución de lugares y competencias, lo que también significa que borra los bordes que determinan su propia actividad: Hacer arte significa desplazar los bordes del arte, así como hacer política significa desplazar de lo que es reconocido como la esfera de lo político.⁹

Es en este punto que me parece problemática la argumentación de Rancière y buena parte de esta investigación gira en ver cómo en la propia

⁸ Véase “Pero la paradoja de nuestro tiempo presente es tal que este arte inseguro de su política sea llamado a una mayor intervención por el déficit mismo de la política propiamente dicha. Todo sucede, en efecto, como si el estrechamiento del espacio público y la desaparición de la imaginación política en la era del consenso les dieran a las mini manifestaciones de los artistas, a sus colecciones de objetos y de rastros, a sus dispositivos de interacción, provocaciones *in situ* y demás, una función política sustitutiva. Saber si estos “sustitutos” pueden recomponer espacios políticos o si deben contentarse con parodiarlos es seguramente una de las cuestiones del presente.” Jacques Rancière, *El malestar de la estética* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011), 78.

⁹ Jacques Rancière, “Statement on the occasion on panel discussion: Artists and Cultural Producers as Political Subjects. Opposition, Intervention, Participation, Emancipation in Times of Neo-liberal Globalization”, en Övül Durmusoglu, ed., *Data Recovery* (Bergamo: GAMEC, 2008), 31-32.

teoría de la que éste parte hay un papel político del arte que tendríamos que revisar. Es decir, si bien la comunidad de iguales va a potenciar una condición estética de la política, ésta también va a abrir al arte un papel político que será decisivo para entender aquello que hoy llamamos arte y las expectativas emancipatorias que todavía genera.

Por ello me gustaría detenernos en la operación de Schiller, pues éste radicaliza la condición de igualdad para una determinación social de lo estético. Ahí, me parece no sólo se posibilita el giro que planteará Rancière sobre la igualdad estética como condición de lo político sino que también, y es lo que veremos a continuación, el propio Schiller permite pensar la función política del arte.

En las *Cartas de educación estética del hombre*, escrito en 1795, es decir 5 años después de que apareciera la tercera crítica kantiana, Schiller propone que para resolver los problemas políticos de su época es preciso retomar el camino estético, así se podrían armonizar razón y emoción. Para Schiller sería el Estado estético aquél en el que la igualdad permitiría trabajar sobre esta armonía necesaria para un proyecto emancipatorio. Según el autor:

En el Estado estético, todos —aun los útiles del trabajo— son libres ciudadanos, iguales en derechos a los más nobles; el entendimiento, que pliega a sus designios la masa pasiva, tiene aquí que inclinarse e inquirir el destino propio de cada cual. Aquí pues, en el reino de la apariencia estética, cúmplase el ideal de la igualdad que el visionario quisiera hallar realizado en las esencias mismas.¹⁰

El estado estético permitiría cumplir la voluntad del conjunto y esto era así porque la belleza es exclusivamente quien otorga el carácter social del hombre pues ésta encamina a la libertad. Para Schiller, la educación de la facultad de lo sensible era indispensable para concretar la Ilustración pues tanto la creación como la contemplación del arte permitirían alcanzar el potencial de la humanidad.

Los planteamientos de Schiller se desplazan de lo planteado por Kant pues la experiencia estética se piensa como parte de un proyecto de transformación social en el que el arte tendrá un lugar primordial. Schiller plantea el tipo de trabajo que el artista tendrá sobre su tiempo. Aquí el artista también tiene una injerencia pedagógica y política, que si bien no es descrita con claridad, parece implicar una investigación novedosa entre materia y forma. Así, afirma:

¹⁰ Friedrich Schiller, *La educación estética del hombre* (Buenos Aires: Austral, 1943), 154.

El artista político deberá acercarse a su materia con un respeto muy diferente del que finge el artista plástico al acercarse a la suya; ha de respetar la personalidad y característica del material sobre que trabaja, no sólo subjetivamente y por efecto engañoso de los sentidos, sino objetivamente y para intimidad del ser.¹¹

Si bien en esta cita ya hay una referencia a algo que se podría definir como “el artista político”, no sería hasta los planteamientos de Henri de Saint-Simon donde se desarrollaría una idea más específica del papel del artista para la construcción de una nueva sociedad.

Para una reorganización de la sociedad Saint-Simon proponía que fueran los científicos, los ingenieros y los artistas los que adelantaran el camino en compañía de los industriales. La ruptura Saint-Simon que resultó importante fue la perspectiva productivista —y que ha llegado hasta nuestros días en los ecos de Marx,¹² Benjamin y los propios productivistas rusos—, es que el acento para el análisis económico estaba en el productor y no en el consumidor, con ello Saint-Simon pretendía promover el bienestar social.

Para Saint-Simon, científicos y artistas tenían que participar de su llamado y trabajar hacia un progreso donde ellos estaban en la avanzada no sólo por el grado de entendimiento y emancipación que habían alcanzado sino también por su poder en la opinión pública:

Científicos y artistas, examinen con el ojo del genio la condición presente de la mente humana. Ustedes percibirán que el espectro de la opinión pública está en sus manos. Tómenlo, por lo tanto, con valentía. Ustedes tienen el poder de traer felicidad a ustedes y a sus contemporáneos; de preservar la

¹¹ Schiller, *La educación estética del hombre*, 25.

¹² Si bien, Saint Simon y Marx están en polos completamente distintos, lo que el último retomará del primero es, por un lado y de manera general, una filosofía de la historia que explica el desarrollo de la humanidad en términos de las transformaciones de clases a partir de los cambios en los estados de la sociedad. Y, por el otro lado, en términos particulares respecto del arte, una noción de producción completamente novedosa que se puede encontrar en la *Introducción general a la crítica política/1857* donde Marx complejiza la relación de producción entre el sujeto y el objeto en la obra de arte. En este texto Marx asegura: “El objeto de arte —de igual modo que cualquier otro producto— crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto sino también un sujeto para el objeto.” Karl Marx, *Introducción general a la crítica política* (México: Siglo XXI, 1989), 42. Es quizá en estos planteamientos de Marx donde realmente hay una crítica a la revolución copernicana de Kant. En este argumento no hay, aun en el objeto bello, una relación dada a partir del libre juego de las facultades, sino que este objeto endemoniado, como él mismo llamará en *El capital* a la mercancía, produce las condiciones del sujeto. No debemos de perder de vista de la relevancia de este argumento para la propia configuración estética marxista. Una estética que no sólo tiene que ver con el arte, sino de manera más radical con la producción de mundo y del sujeto.

posteridad de los males que hemos sufrido y que seguimos sufriendo, Por lo tanto suscriban, todos ustedes.¹³

El planteamiento de Saint-Simon es interesante no sólo por las reverberaciones antes citadas, sino también por los problemas que abrirá respecto a la vanguardia. En 1825, el termino vanguardia se aplicaría ya no a los científicos sino a los artistas. Aunque inicialmente atribuido a Saint-Simon, el texto “L’Artiste, le savant et l’industriel”, fue escrito, según lo establece Calinescu, por su discípulo Olinde Rodrigues. En este texto se establece una nueva trama donde hay un cambio radical en la noción de vanguardia, que anteriormente, como se expone en *Cinco caras de la modernidad*, había sido utilizada en el campo literario en un sentido más bien estilístico. Aquí el arte entra en el lenguaje militar para iniciar una significación política:

Somos nosotros, los artistas, los que serviremos de vanguardia: el poder de las artes es de hecho el más inmediato y más rápido. Tenemos armas de todo tipo: cuando queremos difundir nuevas ideas entre los hombres, las inscribimos en mármol o en el lienzo; la popularizamos en la poesía y el canto; utilizamos en turnos, la lira o la flauta, la oda o la canción, la historia o la novela; la escena dramática está por delante, es aquí, sobre todo, donde operamos una influencia eléctrica y victoriosa. Hacemos un llamado a la imaginación y los sentimientos del hombre, siempre debemos ejercer la acción más viva y más decisiva; y si hoy nuestro papel parece nulo o por lo menos muy secundario es que las artes carecían de lo esencial para la renovación de su energía y su éxito, un impulso común y una idea general.¹⁴

La revolución estética abrió a estas tramas donde la vanguardia se significaría en el la producción estética por un lado, dando primacía a lo político, y, por el otro, a lo artístico. En ambos casos, el arte de la vanguardia política y el de la vanguardia artística, como afirma Calinescu, “surgen de la misma premisa: la vida debe cambiar radicalmente.”¹⁵

Si bien es interesante encontrar en Schiller uno de los nudos que permite anudar a la comunidad de iguales que produce la estética en la política y el arte, no podemos pasar por alto que esta argumentación ha presentado graves problemas.

¹³ Henri de Saint-Simon, *Social Organization, the Science of Man and Other Writings* (Nueva York: Harper Torchbooks, 1964), 29.

¹⁴ Henri de Saint-Simon, “L’Artiste, le Savant et l’Industriel, 1824”, en Neil McWilliam, Catherine Méneux y Julie Ramos, eds., *L’Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, consultado el 28 de diciembre de 2015, en <http://inha.revues.org/5083>.

¹⁵ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad* (Madrid: Tecnos, 1991), 108.

Uno de los más importantes, porque nos permite entender las consecuencias ideológicas de esta articulación que persiste hasta nuestros días, es la planteada por Paul de Man en su texto “Kant and Schiller”. En este texto, De Man hace una crítica feroz al poeta alemán afirmando que éste realiza una mala lectura de Kant en donde se perdió la crítica, en su sentido trascendental, a favor de una ideología, entendida ésta como la confusión de lo lingüístico con una realidad natural.

De Man no sólo desmonta lingüísticamente el trabajo filosófico de Schiller —para ver cómo la crítica trascendental se convierte en empirismo, psicologismo y antropología—, sino que lo acusa de abrir la puerta de lo que podríamos llamar, tomando prestado el concepto de Benjamin, una “estetización” de la política. De hecho, De Man va tan lejos en su texto que cita un fragmento de Goebbels para exponer los peligros del camino ideológico bajo la pretensión de un Estado estético, pues en De Man los planteamientos de Schiller suponen un correlato del nazismo. En Schiller, según De Man, estaría la construcción ideológica de la estética que articuló arte y cultura con el Estado y que, en la metáfora que de esta relación hicieron los totalitarismos del siglo xx, planteó al hombre de Estado a su vez como artista, arrastrando los viejos conceptos de la estética hacia la política, concretamente, como señala Benjamin, en la relación cultural con el dictador.

Si bien hay un peso ideológico en los planteamientos del Estado estético que sin duda acarrearán problemas serios, habría, como propone Eagleton, que entender que en la propuesta de Schiller se encuentran estas tensiones y que quizá es en ellas que podemos entender buena parte de la ambivalencia de la estética, tanto en sus consecuencias políticas como artísticas. Como afirma Eagleton:

Lo que hay que subrayar, por tanto, es la naturaleza contradictoria de una estética que, por un lado, brinda un modelo fructífero del sujeto humano para la sociedad burguesa, y, por otro lado, mantiene una visión de las capacidades humanas a la luz de la cual esa sociedad puede evaluarse y reconocer sus graves carencias.¹⁶

Más allá de los problemas que plantea la propuesta de Schiller y de entender cabalmente la crítica a la ideología que estos autores plantean, lo que me parece interesante de este momento es cómo la experiencia estética planteada por la Ilustración empieza a enredar en su proyecto emancipatorio al papel político del arte. Como bien apunta Déotte:

¹⁶ Eagleton, *La estética como ideología*, 179.

El texto de Friedrich Schiller es esencial en más de un sentido. En particular porque su descripción de los finales del siglo XVIII no nos es extraña y porque el rol político atribuido por primera vez al arte y a la cultura proporcionó su materia a la gran ilusión nacida con la “modernidad estética”.¹⁷

Con este texto no queremos resolver una supuesta relación original ni programática, la intención es traer a la mesa de discusión ese nudo donde la modernidad en su compuesto Ilustración/Revolución francesa/capitalismo conformó una noción de la estética que a la vez que pensaba en esa “comunicabilidad del sentimiento” para abordar la experiencia del placer abría en esa comunidad de iguales la posibilidad de la emancipación y, ésta, se corroboraba tanto en la política como en el arte.

A manera de conclusión y de manera muy apresurada creo que podemos apuntar que la experiencia estética se abrió a múltiples programas políticos y que la expectativa política que planteó la Ilustración en la comunidad de iguales es estética, por ello es posible seguirla pensando desde lo sensible, desde el arte o desde su articulación.

Por ello no debería de extrañarnos que desde el siglo XIX hasta nuestro tiempo, filósofos encontraran en la estética —como experiencia singular de lo sensible— un terreno para cuestionar el nudo entre el sujeto y diversas formas de dominación. En estos proyectos a veces el arte tiene un lugar prominente, pero en otros no. En este sentido es importante subrayar que si bien el arte tiene un lugar privilegiado en la estética —por la relación sensible que establece con el sujeto— la estética no está subordinada al arte ni su investigación se limita a éste. A veces se acompañan pero muchas otras trabajan de maneras superpuestas. Ésa es quizá una de las razones por la que resulta tan complejo pensar en la relación entre estética, política y arte pues al tiempo que se posibilita la promesa de una nueva humanidad también se producen diversos modos de hacer artísticos que pueden acoger o repudiar esa promesa.

Por la propia genealogía que marca esta investigación no podemos dejar de preguntarnos a manera de interrogante si será posible renunciar a la expectativa emancipatoria que la modernidad imaginó. Si bien se han probado los fracasos y errores de muchos de los proyectos que ésta invocó, todavía el dilema emancipatorio de la comunidad de iguales parece estar vigente.

Si bien a veces pareciera que la Ilustración es un proyecto del que queda poco, me parece que en varios sentidos es todavía un estrato dominante pues no pareciera que la revolución copernicana de Kant haya sido

¹⁷ Jean-Louis Déotte, *La época de los aparatos* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013), 10-11.

totalmente revocada.¹⁸ La continuidad de ciertos nudos no quiere decir que abracemos este proyecto sino que seamos sus severos críticos, como dice Eagleton: “Si podemos y debemos ser críticos severos de la Ilustración es porque la Ilustración nos ha permitido comportarnos de ese modo. Aquí como siempre, el proceso más intrincado de emancipación es el que tiene que ver con la liberación de nosotros mismos.”¹⁹

Siguiendo esta crítica, quizá una de las tareas del presente será, más que intentar desmontar la expectativa política del arte y de la estética, pensar cómo actualizar esta pretensión emancipatoria. Revisar los proyectos anteriores, tanto políticos como artísticos, y seguir imaginando qué potencias pueden emerger de la comunidad de iguales. En un tiempo del despojo donde lo político como programa revolucionario se ha desquebrajado, quizá la estética y el arte puedan seguir siendo una trinchera para imaginar posibles políticos.

¹⁸ Como apuntábamos en la nota 12, esta sumisión del objeto al sujeto ha sido cuestionada por pensadores como Marx. En nuestros días hay una gran producción artística girando en este enredo. Artistas como Hito Steyerl, Harun Farocki, Simon Gush y Kemang Wa Lehulere, sólo por mencionar algunos, están trabajando desde la primacía del objeto sobre el sujeto, anunciando otros posibles estéticos, políticos y artísticos. Habrá que ver hasta dónde estas producciones pueden cuestionar los marcos epistemológicos desde los que se ha supuesto la experiencia estética.

¹⁹ Eagleton, *La estética como ideología*, 58.

POR UNA RECONSIDERACIÓN POLÍTICA DE LA ESCULTURA COMO MEDIO

DANIEL MONTERO FAYAD

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Entrada

En 1961 el artista Piero Manzoni realizó *Socle du Monde*, una obra que a simple vista se veía como una escultura que consistía en un cubo metálico, pero que no era una escultura. Era una base para una escultura mayor; para el mundo como escultura. Al invertir la relación entre base y volumen, Manzoni ponía en crisis la noción de escultura y al mismo tiempo hacía notar la separación simbólica que introducía el zócalo históricamente cómo dispositivo para la representación. Así, la tierra entera se convertía en una escultura habitable, una obra de arte.

Redefiniendo la escultura

Los años que van de 1991 a 1994 sin duda fueron muy buenos en la vida de Gabriel Orozco. En ese tiempo realizó algunas de sus obras más reconocidas como *Naturaleza recuperada*; *Turista maluco*; *Mis manos son mi corazón*, 1991; *Piedra que cede*, 1992; *Caja de zapatos vacía*; *Home Run*; *La DS*, 1993. Además, expuso en algunos de los lugares más importantes del mundo como el MoMA de Nueva York en su programa *Projects*, en la galería Chantal Crousel de París, en la Bienal de Venecia (1993) y en la galería Marian Goodman de Nueva York (1994). De la misma manera en que la visibilidad del artista se iba dando en forma de exposición, se acompañaba con una producción crítica académica: textos de importantes académicos y críticos como “Rechazo y refugio”¹ de Benjamin Buchloh y “Sueño de la vigilia”² de

¹ Benjamin Buchloh, “Rechazo y refugio”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco* (Madrid: Turner-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005), 33-47.

² Jean Fisher, “Sueño de la vigilia”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, 5-10.

Jean Fisher, ambos de 1993, demuestran ese acompañamiento. Es evidente que la plataforma de visualidad de Orozco en el comienzo de su carrera fue completo e iba desde la academia, pasando por el museo, hasta llegar a la galería.

Precisamente en su texto de 1993 “Rechazo y refugio” Benjamin Buchloh describía, entre otras cosas, la obra de Gabriel Orozco como *escultura*. Según Buchloh

Orozco parece haber entendido muy bien que nuestra expectativa de reconstitución de una categoría diferente dentro de la “escultura” sería la portadora de demandas inmediatas de una nueva manera privilegiada de experimentar, íntimamente vinculada en estos momentos a cualquiera de las categorías tradicionales que reclaman por sí mismas una validez incuestionable. ¿Cómo no habrían de terminar encarcelados, inevitablemente en un fetiche estético los modos de experiencia inherentes a estas categorías artísticas y a los públicos que reclaman acceso a ellos? Y sin embargo, a estas alturas, la escultura promete la experiencia corporal de la “opacidad del significante” por encima de toda otra forma de comunicación estética. Se trata, al parecer, de un bastión contra el utilitarismo de la imaginería instrumentada, contra el orden de la acción comunicativa.

La recurrencia de un procedimiento indexado es distintiva del deseo de establecer una experiencia material opaca, irreductible e indivisible a través de medios artísticos; esta operación pide que la huella material sea estrictamente no trascendente, una pura casualidad material. El supuesto vínculo con el cuerpo que lo ejecuta parece garantizar la resistencia del cuerpo ante los embates de la metafísica (tanto la de los orígenes como la de la interpretación). *Mis manos son mi corazón* parece responder directamente a ese deseo de ficción reconstituida de una escultura elemental. Presionando y grabando sus manos en un trozo de barro de ladrillo, Orozco produce un extraño híbrido entre los procedimientos escultóricos llanamente codificados de los sesenta (como los vaciados de partes de cuerpos en la obra de Bruce Nauman) y la iconografía del corazón específicamente latina e hispana. La aparente simplicidad del gesto y la vulgaridad del material de una artesanía arcaica, sin embargo, parecen unirse con precisión en un proyecto que desmitifica ambas: tanto la fetichización de un objeto escultórico como la de una imagen saturada del corazón, para llegar a un énfasis secular en el proyecto de autodefinición mediante los procesos de producción.³

Esta cita no deja de ser sorprendente por la cantidad de afirmaciones que se realizan tanto de la escultura como categoría así como del trabajo

³ Benjamin Buchloh, “Rechazo y refugio”, 95-96.

de Orozco vinculado a dicha categoría. En primer lugar, se está tratando de recuperar y de redefinir la noción de escultura en función de un acto de resistencia como portadora de una resignificación del medio y lo hace en contra de otras formas de “comunicación estética” gracias a la opacidad del significante. Es en dicha redefinición interna de la “escultura” que se puede encontrar una posibilidad de experimentación dentro de los medios tradicionales de producción artística. Asimismo, esa opacidad material funcionaría contra la acción comunicativa que opera utilitaria e instrumentalmente. Esa redefinición de la escultura se presenta cuando se hacen evidentes los medios por los cuales fue producida, así como la acción corporal que la produjo, cancelando cualquier posibilidad interpretativa: una casualidad material.

La noción de opacidad (una obra opaca) en ese sentido no deja de ser fundamental porque está directamente relacionada tanto con la semiosis del objeto como con la utilización de los posibles significados con fines ideológicos. Ante la predominancia de cierta pintura producida en la década de los ochenta en diferentes partes del mundo —la transvanguardia italiana o el neomexicanismo en México por ejemplo— que precisamente fue promocionada como una especie de multiculturalismo identitario que fue traducido a un ámbito de mercancía y capitalizado por la “dictadura del mercado”, para Buchloh el arte de Orozco estaba completamente vaciado de significado en una opacidad cuyo sentido no estaba en la identificación de lo que “representa” sino que más bien hace un apunte en relación a cómo fue hecho y al llamado de la localización de esa forma de producción. La obra sería entonces la evidencia de una tensión que vincularía dos tradiciones (Nauman y la iconografía latina del corazón) en un proceso material que arroja de nuevo a la obra a un espacio de autonomía. En la obra todo se puede ver y no habría nada oculto. No hay un mensaje y simultáneamente exhibe su tiempo (como historia, pero también como pertinencia al tiempo presente), su materialidad y su proceso operando una crítica.

Así, la obra de Gabriel Orozco estaría actualizando las dos tradiciones al hacer evidentes los procesos de producción de sus esculturas en tanto material y cuerpo. Lo que se reconstituiría no es sólo la noción de escultura sino también la de historia en tanto desmitificación de los objetos. Esa reconstitución histórica tiene que ver con maneras de reelaboración de las narrativas que son evidentes en la obra de ese artista y que tienen una naturaleza dual a través de su carácter opaco. La escultura se alzaría entonces con un nuevo estatus en el que existe una posibilidad vinculante múltiple, descentrada y no original.

Surgen así varias preguntas ineludibles: ¿por qué hay que redefinir la escultura? ¿en función de qué? ¿cómo se puede pensar dicha redefinición

con relación a la obra de Orozco? La respuesta tiene que ver con la afinidad que tiene el crítico hacia la escultura producida desde la década de los sesenta y setenta y con la aversión que le tiene, como ya lo señalaba más arriba, a cierto tipo de pintura producida hacia finales de la década de los setenta y comienzos de los ochenta, a cierto tipo de pintura expresionista que intentaba reivindicar historias y sujetos locales a partir de formas expresivas en un contexto que empezaba a globalizarse. Pintura que ha tenido varios nombres, dependiendo del lugar en donde se produjo: el neoexpresionismo alemán (el de Kieffer sobre todo), transvanguardia italiana, y por supuesto, el neomexicanismo.

En contra de la pintura

El argumento de Buchloh es imposible de entender si no se piensa inmediatamente en que para él los medios artísticos circunscriben formas de política. El medio, así como su uso, son fundamentales para afirmar ideologías y producir representatividad política. Para Buchloh, la pintura de finales de la década de los setenta y la de los ochenta es un tipo de pintura que afirma una individualidad y una libertad falsas porque representa la ideología neoliberal de Thatcher y Reagan que para el crítico tenía la forma de un nuevo fascismo. El autoritarismo neoliberal se ve reflejado precisamente en esa forma de pintura a la que se ha vaciado de contenidos y se ha hecho pasar como libertad lo que en realidad es la evidencia del ejercicio del poder.

Para el crítico

Los modelos perceptivos y cognitivos y sus modos de producción artística funcionan de manera similar al aparato libidinal que los genera, emplea y recibe. Históricamente llevan una vida independiente de sus contextos originales y desarrollan dinámicas específicas: pueden ser investidos fácilmente de diferentes sentidos y adaptados a propósitos ideológicos. Una vez que se agotan y quedan obsoletos, a medida que aparecen nuevos modelos, estos modelos de producción pueden generar la misma nostalgia que provoca la representación icónica basada en un código agotado. Una vez vaciados de su significación y su función histórica, lejos de desaparecer flotan a la deriva en la historia, como embarcaciones vacías a la espera de ser ocupadas por intereses reaccionarios en busca de legitimación cultural. Como otros objetos de la historia cultural, los modos de producción estética pueden desgajarse de sus contextos y funciones y emplearse para mostrar la salud y el poder del grupo social que se ha apropiado de ellos.

No obstante, para investir estos modos obsoletos de significado y lograr que tengan impacto histórico, es necesario presentarlos como *radicales* y

nuevos; la conciencia de su obsolescencia queda desmentida por la forma obsesiva con que estos fenómenos regresivos se anuncian como innovación. “El nuevo espíritu de la pintura”, “los nuevos *Fauves*”, “*Naive Nouveau*”, *Il Nuove Nuove*”, “la nueva ola Italiana” son algunas de las etiquetas que se les han encasquetado a exposiciones recientes de retrógrado arte contemporáneo (como si el prefijo neo no indicara la restauración de formas preexistentes). En este sentido, resulta significativo que el neoexpresionismo alemán que tantos aplausos ha recibido recientemente en Europa (sin duda tendrá un recibimiento similar en Norteamérica), se haya desarrollado en la pérdida del mundo del arte alemán al menos durante los últimos veinte años. Su “novedad” consiste precisamente en su actual disponibilidad histórica no en ninguna clase de auténtica innovación en la práctica artística.⁴

Y más adelante, en el Post Scriptum que se añadió unos años después

La nueva pintura europea recurre a estos clichés, garantiza la satisfacción del deseo de hallar algo profundamente arraigado, profundamente sentido y sólidamente producido: en otras palabras, la verdadera individualidad que es patrimonio exclusivo de unos pocos. Al mismo tiempo que la pintura europea actual (la pintura alemana en concreto) tiene un atractivo adicional, que el arte europeo de los años sesenta y setenta —que pasó sin pena ni gloria por Estados Unidos— no poseía. Esta nueva pintura es la nueva vanguardia internacional en la que se reverbera la profunda influencia del expresionismo abstracto norteamericano. Lo que hace tan atractivo para el público norteamericano (en concreto) a Kiefer, Penk y Baselitz es que enseñan una nueva lección de historia del arte, una lección que empieza con Picasso y Matisse, pasa a través del expresionismo y le surrealismo, alemán (en especial Fautrier y la última pintura de posguerra) y registra el extraordinario impacto de Still, De Kooning, Kline, y Pollock. ¿A quien no le seduciría ver el reflejo de su propia cultura nacional en el arte de generaciones posteriores, especialmente en un contexto sociopolítico diferente? Así, cuando nos enfrentamos a las pinturas de Anselm Kiefer, por ejemplo, lo primero que vemos es a un alemán que, a través de su arte, afirma la autenticidad y la identidad nacionales, pero que también juguetea con la distante monstruosidad del fascismo alemán y, simultáneamente, trata de exorcizar su poder en la sociedad de hoy y asume por nosotros el luto por una barbarie rápidamente confinada al pasado. Sin embargo, al mismo tiempo vemos también a un obediente discípulo que ha sabido asimilar las lecciones de la escuela de Nueva

⁴ Benjamin Buchloh, “Figuras de la autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”, en *Formalismo e historicidad* (Madrid: Akal, 2004), 70.

York, exactamente del mismo modo que múltiples generaciones de artistas de vanguardia norteamericanos recibieron lecciones de las escuelas europeas.

Es así como este espejismo estético satisface (casi milagrosamente) todas nuestras necesidades al mismo tiempo. Nos guarece de nuestro peores miedos del presente —el aquí y el ahora de la era Reagan— proyectándonos sobre la realidad históricamente distante de la política autoritaria de otros países. Sostiene taxativamente la perpetuación de una organización jerárquica y la regla de lo individual, enfatizando en la legitimación cultural del nacionalismo como un rasgo esencial del individualismo. Y, como ocurre con todas las representaciones colonizadas, proyecta una imagen de obediencia y asentimiento: las diversas culturas extranjeras validan la autonomía de la cultura dominante.⁵

El problema de fondo tiene que ver con la pintura como práctica, como medio y código, es decir, formular la pregunta de qué representa una pintura con esas características ideológicamente. Al parecer, lo que quiere señalar Buchloh es que hay una relación directa entre producción ideológica, política y economía, todo eso representado en el “medio” de la pintura que, una vez vaciado de cualquier operatividad crítica, se puede usar, llenándola de lo que sea más conveniente: tradiciones pictóricas foráneas, libertades individuales, autenticidad, y al mismo tiempo, esa forma de arte se convierte en una nueva forma de autoritarismo disfrazado de diversidad.

Precisamente, para poder reconocer un verdadero carácter crítico, Buchloh se fija en obras que no pueden ser “llenadas” sino que más bien son ellas las que vienen a llenar y a dispersar el sentido de lugar, institucional, material y de producción, entre otras cosas. Obras opacas. Hay entonces un interés por la escultura como posibilidad crítica. Sin embargo, no es la escultura moderna a la que se refiere el crítico sino más bien a otra que es pertinente redefinir. En un texto escrito un año antes que el de la pintura, en 1980, Buchloh hace un apunte hacia la “conclusión” de la escultura moderna que ve representada en la obra de Michael Asher. Después de realizar un recorrido crítico por la escultura moderna, Buchloh llama la atención de su transformación durante el siglo xx para luego introducir el concepto de estética situacional (*situational aesthetics*)

La idea de una “estética situacional” (término acuñado por el artista inglés Victor Burgin) implica que el trabajo funcionaría analíticamente con relación a todos los parámetros de su determinación histórica, no solo en su marco (*framework*) lingüístico o formal. Tres conceptos se volverán cruciales para la

⁵ Buchloh, “Figuras de la autoridad”, 84-85.

definición de la “estética situacional”: primero, la noción de material y especificidad de sitio; segundo la noción de lugar; tercero, la presencia.

Michael Asher y toda una generación de artistas han probado que los materiales no son simples materiales sino que procesal y contextualmente están determinados. [...] El segundo concepto, el del lugar (como opuesto al objeto o la representación antropomórfica), fue desarrollado por Andre y Flavin. Señalando la especificidad *espacial* del trabajo escultural (como opuesto a la especificidad material de la que hablaba Judd), la definición de Andre originalmente también implica (como lo hizo la práctica de Flavin) como un asalto subversivo al estatus de mercancía de la obra de arte (dado que eran objetos móviles, sin contexto, ofreciéndose a sí mismos a cualquier tipo de transacción). La escultura como lugar suponía integrar en su formación actual las condiciones espaciales en las que se inscribía a sí misma como elementos constitutivos [...]. La especificidad temporal es definida como la tercera condición para la estética situacional —presencia— que está cercanamente interrelacionada con sus contrapartes espaciales y materiales. Una vez más, el término se refiere no solo al hecho de que una instalación es determinada por las circunstancias temporales específicas a la que es introducida, pero de la misma manera, no no más, al hecho de que obtiene dentro de estas circunstancias una función temporalmente específica y limitada y que el trabajo puede ser desechado después de su aparición en el tiempo.⁶

Lo que le interesa a Buchloh son las relaciones que la escultura produce en tanto objeto en el espacio para ser observado en un tiempo determinado y ya no qué significa, ni cómo fue hecho. De la misma manera la categoría de escultura es mantenida por Buchloh a comienzos de la década de los noventa por una razón importante: la escultura propicia un análisis histórico de los fenómenos escultóricos, no como una referencia al pasado sin más, ni como una “cita” sino como la evidencia transparente de un proceso histórico.

Ésta es precisamente la idea sobre la escultura que va a usar Buchloh sobre el trabajo de Orozco, como posibilidad crítica en una dialéctica que se refiere tanto al lugar como a la historia. Más aún, la obra de Orozco definida como escultura está inserta en múltiples diálogos que le permite evitar el autoritarismo comunicativo y así lograr un respeto por las narrativas locales de los espacios a los que se refiere. Por un lado se le vincula a movimientos artísticos como el *arte povera* con el que se emparenta por sus materiales, con la escultura de Europa Occidental y de Estados Unidos de las décadas

⁶ Benjamin Buchloh, “Michael Asher and the Conclusion of the Modern Sculture”, en *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000), 16-19.

de los sesenta y setenta, con Duchamp, Hans Haacke y Piero Manzoni que “han eliminado, a la vez, el problema de una forma escultórica perfecta eligiendo directamente un objeto puramente estereométrico como respuesta obvia brindada desde la perspectiva histórica del *readymade*: la neumática pura y la estereometría pura desplazan al escultor de una vez y para siempre (o así lo parecía).”⁷ Por otro lado también se relaciona con referencias locales mexicanas como José Guadalupe Posada⁸ y, por supuesto, con las

antiguas culturas mexicanas: la bola de hule a los juegos de pelota mayas, el corazón de barro rojo a los rituales y simbolismos donde se fundieron las mitologías india y española, la bola negra de plastilina y su peso hermético que inevitablemente toma la forma de las terribles calaveras de piedra esculpida que conocemos, casi siempre, a través de fotos en blanco y negro, y la escultura distributiva que construye con cucharitas para helado que ciertamente recuerda la ornamentación hierática de las complejas esculturas talladas de algunos templos. Pero la obra niega estos referentes tan explícitamente como los sugiere trayéndolos a cuenta siempre como meras quimeras.⁹

De esa manera la obra de Orozco mantendría un diálogo real y no ficción con la historia como lo hacen los “neomexicanismos” y está en relación múltiple con historias locales y foráneas, con materiales cotidianos que se refieren al contexto, pero que también ya se han incorporado a la historia del arte como procedimiento y operación en el siglo xx.

Ese argumento se puede seguir de cerca durante más de diez años en los ya citados textos “Rechazo y refugio” de 1993, “Gabriel Orozco: la escultura de la vida cotidiana” de 1996 y en “Gabriel Orozco: escultura

⁷ Buchloh, “Rechazo y refugio”, 77.

⁸ Cuauhtémoc Medina y Olivier Debroise hacen un fuerte reclamo a Benjamin Buchloh por ser impreciso históricamente al respecto de la obra de Posada y su referencia a Huerta. “Más problemático —porque interpelaba nuestra conciencia como historiadores— era el modo en que la carrera de Gabriel Orozco a nivel global estaba empañada por deformaciones históricas, producto de la falta de información sobre el arte moderno y movimientos de vanguardia en países periféricos, y de la pretensión de críticos de retener la centralidad del discurso sobre el arte. El ejemplo más preocupante (por la importancia que sus textos tenían para nosotros en otros campos) fueron los dislates históricos del artículo de Benjamin Buchloh en el catálogo de la retrospectiva de Orozco en la Kanaal Art Foundation, en el que, entre otras cosas, atribuía significados políticos a la obra de José Guadalupe Posada, con el argumento de que sus calaveras eran una reacción crítica ante el régimen de Victoriano Huerta, cuando el grabador había muerto un mes antes del golpe de Huerta”. Cuauhtémoc Medina y Olivier Deborise, “Genealogía de una Exposición” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, eds. Cuauhtémoc Medina y Olivier Debroise (Ciudad de México: Turner-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 19.

⁹ Benjamin Buchloh, “Rechazo y refugio”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco* (Madrid: Turner/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005), 20.

como recolección”¹⁰ de 2006. Para el crítico las relaciones múltiples que identifica en la obra de Gabriel Orozco están emparentadas, por un lado, con los procesos de un arte contemporáneo occidental del centro (Europa Occidental y Estados Unidos, en particular Nueva York) y, por el otro, con la referencia formal con las tradiciones materiales mexicanas. El artista queda entonces en una especie de sándwich argumental: cuando Buchloh establece la relación con la escultura desliza un argumento sobre la posibilidad de la circulación de la diferencia a partir de lo que son esas obras, o sea que tiene que establecer una definición del medio artístico para poder identificar cómo circula y qué tipo de carácter crítico tiene. Por lo que acabo de describir más arriba se puede entender porqué la escultura como categoría funciona críticamente y porqué es importante tratar de contraponerla a la pintura. Sin embargo, al hacer referencia a ello, se vuelve a la “tendencia típicamente modernista que insiste en definir el medio en el que trabaja el artista, e intenta construir un paradigma mediático-ontológico que englobe la lógica absoluta bajo la que opera dicha obra”.¹¹ No solamente eso: esos textos funcionan también como un momento de diferencia que empieza a operar a comienzos de la década de los noventa propiciado por fenómenos globalizadores.

La obra de arte como escultura aparece así como medio para una resistencia política en un momento en que el mercado del arte, sobre todo el mercado de la pintura, se volvía el regulador de la producción y de la circulación artística.

Por una desnacionalización de los medios

En 1997 Cuauhtémoc Medina escribe un texto llamado “Delay and Arrivals”¹² en el que elabora cómo ha afectado la globalización a la circulación y producción de obras de arte y al mismo tiempo cómo se han producido ciertas crisis de categorías de enunciación. Allí, en lugar de pensar en la política de los medios, o en los medios *per se*, se pregunta ¿qué le hace la obra de Orozco al canon de representación en una relación internacional? y ¿cómo funciona esa obra en ese canon que se ha construido crítica e históricamente? Medina cuestiona las condiciones históricas y contextuales de las obras a partir de un análisis del discurso, es decir, pone en evidencia lo

¹⁰ Benjamin Buchloh, “Gabriel Orozco: escultura como recolección” en *Gabriel Orozco*, (Madrid: Turner, 2006), 200.

¹¹ Irmgard Emmelhainz, “Orozco’s getting A-Way,” *Curare*, núm. 25 (2005): 46.

¹² Cuauhtémoc Medina, “Delay and Arrivals”, *Curare*, núm. 27, 27 (2006): 108-117.

que esas obras *deberían ser* para Buchloh en relación a un canon histórico-crítico occidental del que aparentemente no pueden escapar.

En referencia a una obra de Silvia Gruner, y a la caricatura de Ad Reinhart *How to look modern art in America* de 1944 que usa como pre-texto para su argumento Medina escribe,

La ambigüedad revelada en la pieza de Silvia Gruner es la de un proceso histórico en el que, sobre el final de la segunda mitad del siglo xx, ha sido imposible prestar un significado absoluto a la expresión “Arte mexicano”, aún incapaz de purgar el término por completo. Ese acertijo es el predicamento en el que una nacionalidad es marcada con el “privilegio” peculiar de incorporar algunos de los valores culturales que fueron negados en la constitución en lo que fue convirtiéndose el idioma internacional. La caricatura de Reinhart define el momento en el que el arte mexicano es despedido del canon moderno y por consiguiente el origen del “desajuste” del arte mexicano la hegemonía de la estética contemporánea. Pero no nos equivoquemos: esta expulsión no fue una mera exclusión que llamara por alguna clase de reparación. Preferiría decir, con toda la frialdad del desmarcaje que demandan los hechos, que ese desvanecimiento *constituyó* la marca Americana del arte que aún permanece como el punto de referencia de lo que el “arte contemporáneo internacional” es aún para nosotros. La americanización del mundo del arte y la desmexicanización del arte americano fueron uno y el mismo proceso. Este horizonte histórico sigue sobredeterminando nuestros discursos y acciones.¹³

Y luego, como una consecuencia argumental, Medina muestra cómo es que esto ha ocurrido hacia el final de la década en un caso particular: Gabriel Orozco. A partir de tres textos críticos de 1993 (Laura Hoptman, Lynn Zelevansky, y Benjamin Buchloh) y de una declaración de Orozco de ese mismo año, Medina articula una idea que me parece fundamental como contrapunto del de Buchloh

Buchloh estaba interesado en argumentar que la cultura mexicana finalmente ha alcanzando suficiente refinamiento para rendirse a sus tardías inclinaciones políticas vanguardistas. En otras palabras, hemos alcanzado el punto en el cual la derrota revolucionaria finalmente puede convertirse en negatividad autorreflejante: visto en contra de este fondo histórico se hace fácil reconocer el grado en el que la sublimación de los impulsos políticos debieron haber sido difíciles, pero necesarios antes que la cultura mexicana de

¹³ Medina, “Delay and Arrivals”, 115.

posguerra pudiera alcanzar el nivel de abstracción que la haría estructural y formalmente comparable con las más avanzadas formas de silencio esotérico dentro del modernismo europeo o americano de posguerra.

Sin embargo, estaba claro en ese mismo texto que ese proceso de sublimación de “cultura nacional” estaba lejos de ser completo. Buchloh celebraba (alababa) a Orozco porque “nada podía ser menos aceptable para él que la variedad de neo-mexicanismos o latinismos” que actualmente entran al mercado del arte americano y europeo. La fórmula de Buchloh parece implicar que esos “latinismos” y “neomexicanismos” eran todos afirmativos, que involucraban expresiones puramente exóticas y generales derivadas de la inhabilidad de reconocer el fondo fallido del arte político. Buchloh establece un curso para establecer a Orozco como representativo de un modelo de identidad política en el que su nacionalidad era crucial en la medida en que si incluso un mexicano podía participar en la melancolía del rechazo modernista, se probaría el valor universal de esta postura (neo) modernista como un todo, como la única respuesta posible a la reificación del capitalismo tardío. Un debate muy local se convertiría en el motor de un proceso de internacionalización: la necesidad de oponer la identidad política del comienzo de los noventa en los Estados Unidos, favorecía el derecho latinoamericano de oponerse a la subversión del americano latino. Así, el trabajo de Orozco fue enmarcado bajo argumentos irónicos, pero con fundamentos nacionales.

En ausencia de un argumento explícito de como el trabajo de Orozco ha transformado significativamente el idioma modernista, ni con un juicio de sus premisas teóricas (que eran inexistentes), lo que emergió de la escritura de Buchloh fue el modelo de un artista del sur que es alabado porque provee desviaciones mínimas y combinaciones en métodos e idiomas que ya estaban bien establecidos, como resultado de liberarse a sí mismo de supuestas “ortodoxias” que Buchloh piensa como prevalentes en lo local. [...]

Nótese la geografía de su propuesta. Donde sea que la “alta cultura” emerge, y donde las estructuras de discursividades ortodoxas locales y convenciones” están localizadas. Donde también es la recepción de valores críticos ocurren. Esta división internacional del trabajo (labour) parece ser, bajo la escritura de Buchloh, imposible de revertir. Su modelo toma por sentado que la negativa determinación de esa cultura local y convenciones nunca serán interesantes, mucho menos un desafío radical que podría re-trabajar la situación artística. La tarea de un margen aparece como el proveedor de una fuente renovable de disonancia de la historicidad del mainstream, en la forma de un artista individual rápidamente incorporado en la metrópolis con su (mal)entendido de que se trata el arte occidental.

Por supuesto, demandar que este modelo fuera reemplazado a través de una herramienta administrativa está fuera de lugar; es la tarea de los artistas

construir sus proyectos desde la evidencia de sus condiciones, y encontrar formas artísticas que las desafíen.¹⁴

La controversia que introduce Medina tiene que ver con un asunto que el ejercicio crítico no logra ver desde el centro de enunciación occidental: la obra de Orozco no puede ser vinculada *sin más* a esa tradición establecida por Buchloh sin pensar en que el canon occidental de representación simultáneamente puede ser alterado. Es más, la circulación por los centros artísticos internacionales occidentales de la obra de Orozco demuestra que la visibilidad del trabajo del artista tiene que ver con esa vinculación histórico-crítica de forma administrada, es decir, cómo es que las instituciones internacionales definen su obra.

Al pensar en la expulsión del arte mexicano del canon occidental, Medina hace énfasis en que la única vía de regreso a dicho canon era su vinculación histórica con la tradición norteamericana que fue la que se encargó de dicha expulsión. Pero ese regreso tiene consecuencias de enunciación importantes: en lugar de repensar y replantear críticamente dicha tradición en esta re-introducción, se pone a las obras de Orozco como si pertenecieran a ella, pero con una reelaboración local exotizante. La “diferencia” no está en el cuestionamiento del canon sino en su continuación en los mismos *medios*, aunque con otras *formas*. Según Medina, ante esa situación los artistas no pueden hacer nada al respecto en términos administrativos, sin embargo, sí desde su propio trabajo y contexto. El valor que encuentra Medina al respecto de la obra de Orozco tiene que ver con el *uso* que se le ha dado desde los centros metropolitanos en la década de los noventa y ya no *qué es* (escultura e incluso arte) o *qué significa*. El asunto tiene que ver con la circulación de dichas obras en un mundo globalizado en el que, a pesar de que hay distintos tipos de demandas simbólicas, hay un control de la circulación y de la enunciación de dichas demandas por esos centros occidentales. Y ese control es histórico y tiene que ver con las guerras culturales de la década de los noventa en las demandas por la diferencia que comenzaban a ser cada vez más intensas como producto de la globalización. Así, la obra de Orozco podía ser identificada simultáneamente con el centro y la periferia en tanto forma y lugar eliminando al mismo tiempo lo que Medina llama “el mal gusto barroquizante” local.

Ahora bien, me gustaría hacer un apunte concreto a esta forma de razonamiento de Medina: si la pregunta crítica se desplaza del *qué es* al *cómo funciona globalmente*, y del *qué país representa* a *cómo se produce contextualmente* (resumido en una crisis de los medios por ejemplo) habría que encontrar un planteamiento conceptual que permita esa ambigüedad. El giro crítico

¹⁴ Medina, “Delay and Arrivals”, 115-116.

que propone Cuauhtémoc Medina se encuentra en otro texto que se refiere curiosamente a la pintura llamado *Postnacional y postpictórico*, texto curatorial para la segunda versión del evento *Cinco continentes y una ciudad* en 1999.

Antes de verme forzado a dilucidar si México es la periferia más centralista o el centro más periférico del arte contemporáneo, opté por introducir una anomalía en el corazón de este sistema copernicano. La sección “mexicana” de *Cinco continentes y una ciudad* ha quedado reducida en más de una tercera parte para ceder espacio a un continente ficticio, “Mexicoamérica”, que fue curado por el artista/activista angelino Daniel J. Martínez. Invitar a Martínez a exhibir arte mexico-americano con una óptica que fuera irritante para la ortodoxia chicana como para las histerias antichicanas, no solo quería dar cabida a la complicación de las indentidades y geografías culturales y políticas. Se trataba de sabotear el carácter unitario y convencional del concepto de “México” y aprovechar el marco de los diálogos intercontinentales de la exposición para tratar de poner fin a la cadena de desencuentros, prejuicios y malos entendidos entre las distintas versiones del arte de post-México.

Más allá de aplicar esta terapia de shock a la idea de exhibición/nación, también creí que ésta era la oportunidad para explorar algunas de las formas en que la antigua primicia del pintar se diluye y tergiversa en el campo no especificado del arte contemporáneo. Desde su primera edición la exposición levantó la pregunta de si es posible conciliar la intención de hacer un corte transversal de la práctica artística contemporánea bajo el parateguas conceptual de lo pictórico. Es un hecho que la pintura ha perdido su papel protagónico en la definición del gusto contemporáneo. El rol que tuvo como la disciplina rectora del modernismo ha desaparecido para abrir paso a un caos exploratorio de prácticas y disciplinas, y un uso intercambiable de medios y técnicas que no tienen un centro hegemónico definido. Pues para las prácticas actuales ningún arte viene ya a representar la noción de arte fundamental.

Uno de los efectos principales de esta deflación de la pintura es que la idea de su desaparición ha perdido valor de provocación. El motivo por el cual resultan desencaminados los más recientes intentos por insuflar nueva vida a los “huesos secos de la pintura” es que las artes contemporáneas no pretenden desplazarla, tanto como sobrevivir y desafiar al espacio ultra-estetizado, ultramerchantil, y sobresaturado de la textura perceptual e informativa de la posmodernidad. De ahí que más que experimentar el fin, la muerte o la destrucción de la pintura, el suicidio del artista como pintor, y la correspondiente cancelación de la historia con un cuadro (motivos todos con los que intimaban por igual modernistas y vanguardistas) lo que se ha evaporado es la utilidad de hacer un parangón de las artes. La pintura no ha sido sustituida por las nuevas disciplinas, sino que el artista contemporáneo

entiende su profesión bajo el concepto no específico, fluido e intercambiable de “arte en general”.¹⁵

Es claro para Medina que el asunto tiene que ver con la posibilidad de plantear una zona de indefinición y de movilidad al respecto del arte y de la territorialidad. Si se problematiza la noción de lugar y al mismo tiempo la de medio, lo que queda es una especie de zona de circulación simbólica en la que es posible incidir sólo si se considera dicha circulación y no desde esencialismos de algún tipo. Es curioso que la crisis de la pintura se manifiesta de nuevo en este texto, pero no para reivindicar ningún otro medio en específico sino para plantear una pregunta sobre el arte en general. Así, ni la validación del arte y ni su definición quedarían supeditadas a restricciones de índole moderna. Y por supuesto, en un país como México, en el que arte, cultura, educación, identidad nacional y pintura tienen un vínculo histórico importante, pensar en que ya no habría necesidad de una especificidad del medio produce algo así como una desnacionalización del arte o un arte post-nacional.

Considerar esos términos permite una ambigüedad de formas y ahí radica su fundamentación política porque la conciencia de esas formas están en relación con otras: no se puede pensar el arte contemporáneo por fuera de un sistema de crisis de enunciación provocado por la circulación en un mundo globalizado. Es en ese punto donde se adquiere un sentido peculiar de las posibles definiciones del arte en relación a ese circuito y en el que la obra de Orozco tiene un uso específico y un valor simbólico particular.

Formas de renacionalización-formas de política

Es claro que en estos dos casos la crítica que se refiere a la obra de Orozco tiene un sentido histórico específico: por un lado, Buchloh piensa en la política de los medios como resistencia en el 93. Por el otro, Medina piensa en la política del arte como indefinición de la especificidad del medio en el 99. Es claro, además, que estas dos críticas están funcionando con un fuerte sentido histórico. Sin embargo, es difícil pensar que la obra de Orozco puede tener un sentido político en este momento sobre todo del uso que hizo el gobierno de Vicente Fox de su figura pública¹⁶ y del mercado del

¹⁵ Cuauhtémoc Medina, “Postnacional y postpictórico”, en *Cinco continentes y una ciudad. Segundo Salón Internacional de Pintura* (México: Gobierno del Distrito Federal, 1999), 208-209.

¹⁶ No es difícil ver que el gobierno de Vicente Fox usó de alguna manera la imagen de Gabriel Orozco como legitimidad cultural contemporánea. Por ejemplo, Orozco se convertía en

arte. Sin embargo, y cómo ya lo he mostrado históricamente, el regreso de la escultura tiene todo el sentido para Buchloh en el 93. Por otro lado, la formulación crítica de “un arte en general” de Medina también tiene sus limitantes porque, en efecto, esa articulación se está haciendo particularmente en el contexto Mexicano de finales de los noventa como una forma de darle un marco a la producción noventera objetoconceptualista.

Ahora bien, es claro que tanto Buchloh como Medina mantienen una forma de enunciación de la que el artista no puede escapar, pero no de la misma manera: en tanto que Orozco es mexicano su obra es mexicana. Para el primero hay trazas de mexicanidad en la escultura como corazón y como barro. Para el segundo, la enunciación de lo “mexicano”, en términos discursivos, es algo de lo que la obra de Orozco en la circulación global, no puede escapar. Así, el carácter político de la obra tiene que ver al menos con dos cosas: la especificidad y el desplazamiento del contexto y las formas del discurso. Es interesante que aún hoy, bajo otras condiciones y en otras circunstancias, ese problema no ha desaparecido aunque se ha replanteado de otras maneras.¹⁷

En la Bienal de Venecia de 2015 México presentó la obra *Possesing Nature* curada por Karla Jasso y realizada por los artistas Luis Felipe Ortega y Tania Candiani. La pieza, que reflexionaba sobre México y Venecia como ciudades anfibia, se presentaba como una gran estructura de metal longitudinal que seguía una traza irregular que se refería a las diferentes sedes que ha tenido la representación nacional en la bienal desde 2007. La estructura tenía por dentro una bomba de agua que hacía que el agua de

uno de los primeros artistas contemporáneos en tener una obra pública en un edificio gubernamental: *Mátrix móvil*, un esqueleto de ballena cuyos huesos fueron dibujados con grafito y luego suspendido en el vestíbulo principal de la Biblioteca José Vasconcelos en 2006.

¹⁷ Es curioso que la exposición que presentó Gabriel Orozco en 2013 en la galería Kurimanzutto era literalmente una muestra de esculturas. En la galería se podían ver 46 piedras de río, recolectadas en la costa del Pacífico mexicano, cerca de Acapulco y Puerto Escondido, que el artista intervino con incisiones tridimensionales. Se trataba de piedras que tenían forma similar, parecidas a un balón de fútbol americano, que Orozco talló con perforaciones que van desde los tres milímetros a uno o dos centímetros de profundidad trazando formas circulares y parabólicas. Veinte años después de que Buchloh describiera algunas de las primeras obras de Orozco como esculturas (a partir de una redefinición de la escultura) en las que veía una reelaboración de problemas históricos del objeto y del contexto, el artista retomaba un medio artístico tradicional de trabajo en el que la evidencia de otros procedimientos y reflexiones, e incluso del cuerpo como huella, quedaban atrás. El ensimismamiento de esas piedras, que las convierte en obras modernas, me hace preguntar en dónde quedó la doble referencia a la que hacía alusión Buchloh en sus textos de los noventa al respecto de la obra de Orozco. A pesar de que hay una justificación para esa operación artística (la forma circular, el lugar de recolección, la erosión, entre otros) ese regreso a la concepción “cerrada” del material hace pensar en el estatus de esas obras en relación a toda la trayectoria del trabajo de Orozco.

Venecia circulara en su interior para posteriormente asentarse en un espejo de agua en el que se proyectaban imágenes de las dos ciudades. En el texto del catálogo que escribió Jasso para el catálogo, pero no sólo en ese, la obra es caracterizada como “escultura monumental, sistema hidráulico, caja de resonancia, espejo o canal de agua”.¹⁸ Es interesante que vuelva a aparecer la noción de escultura en primera instancia aunque su uso en ciertos momentos tiene que ver más con el carácter tridimensional de la pieza y no se redefinen profundamente las cualidades políticas del medio en tanto emplazamiento específico de dicha tridimensionalidad en el espacio.

De la misma manera Luis Felipe Ortega realiza un argumento al respecto en el texto que escribió para el catálogo al decir que

la pieza, escultóricamente hablando, tiene su base en la extensión del Arsenal. Digamos que tiene un lugar, es el espacio del ejercicio de la fuerza física del Estado. Esa base es compleja. Haciendo una relación base/pedestal tenemos un punto de tensión importante: la pieza —la escultura— se recarga en ese lugar. La traza necesitaba de un lugar y ahora tiene un lugar y no es cualquier lugar. Estoy pensando en dos problemáticas aquí. La de la historia de la escultura (que es la historia del monumento) y la pregunta sobre dónde ha de ser emplazada: pregunta específicamente política.¹⁹

Precisamente, es significativo que al mismo tiempo que se formulaba esta pregunta por la escultura, surgía la cuestión de cómo hacer una representación nacional en unas circunstancias sociales, políticas y económicas en las que vive actualmente el país, ahora que México tiene una sede fija para participar en la Bienal hasta 2020. Una sede en lo que fuera una sala de armas. Se combinaban de nuevo, pero por otra vía, las consideraciones del medio y de la identidad nacional vinculadas a ciertas formas de política. O también, la representatividad del medio en términos identitarios. Lo que está en juego acá, dependiendo de cómo se vea críticamente y en términos históricos, es una pregunta ya vieja, pero no anacrónica: ¿Cuál es la relación entre el medio, el sujeto y el contexto? ¿Qué tipo de texto y de textura debería producir? Y tal vez más importante ¿qué tipo de agencia produce?

Es muy significativa esa situación si se piensa en la Bienal de Venecia del 2009 curada por Cuauhtémoc Medina y en la que participaba Teresa Margolles, exposición llamada *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Lo que se presentó en esa oportunidad fue una serie de obras que reflexionaban

¹⁸ Karla Jasso, “Possessing Nature”, en *Possessing Nature*, ed. Karla Jasso (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2015), 55.

¹⁹ Luis Felipe Ortega, “En torno a algunos conceptos indispensables”, en *Possessing Nature*, 241.

sobre la situación de violencia que vivía el país en ese momento (aún hoy) en la llamada guerra contra el narcotráfico de Felipe Calderón. La pregunta que le daba título a la exposición, al mismo tiempo que cuestionaba de manera precisa el contexto y lo que se debería mostrar en una situación de violencia y crisis social, se alzaba con la autoridad de que eso era de lo único que se podía hablar con relación a la producción de arte local. Así, todas las narrativas posibles se subsumían a esa. La pregunta había que leerla entonces con “tono” porque, por un lado parecía muy efectiva; por el otro, autoritaria. O tal vez era efectiva porque era autoritaria. Precisamente en el catálogo de esa exposición, Medina hace aparecer la idea del medio, aunque no para reafirmarlo sino para negarlo: el de Margolles es un arte hecho de fragmentos:

Siguiendo este camino, no es menos imperativo descartar la noción de artefacto artístico como un todo autosuficiente, garantizado por estar distanciado. De hecho, sería una decepción, sin duda, eran vestigios y fragmentos susceptibles de ser tratados como un todo coherente, cualquiera que fuera la entidad que estuviera desmoronándose por dentro. El registro de lo residual es incompatible con las nociones del medio y técnica. En cualquier medida, el gesto que hasta hace poco había regido en el que la obra de arte era un producto de su diferenciación negativa y abstracta del objeto funcional o reificado ya no puede ser hecha, desde que la disonancia apenas se puede escuchar debido a la cacofonía del llamado mundo del arte. Lo residual puede ser tomado solo como la llave de entrada en una máquina que produce en serie más residuos. Es la figura de un proceso, un fluido que es imposible de recolectar. Por otro lado, sin duda puede sentirse. Se nos unta por todos lados. Dejándonos con basura bajo la piel.²⁰

Es curioso que el tema del medio y de la escultura vuelva a surgir en 2015 para la bienal, ahora que la idea de un arte político se ha vuelto reiterativa. E incluso después de que todo se ha vuelto “expandido”, como la escena expandida, la pintura expandida, la gráfica expandida, entre otros. Se mantiene la relación con el medio, pero se expande, hacia quién sabe qué campo. Parece entonces que hay una relación entre la criticidad del medio, o lo que queda de él, su campo de expansión, y la intersección con otros medios y campos. Justamente todo eso se ha movido constantemente hacia otra noción, también amplia pero articuladora, que lo permite pensar todo: el proyecto. En el texto de Jasso para la Bienal, ese asunto se puede ver claramente en la medida en que la noción de escultura viene a

²⁰ Cuauhtémoc Medina, “Espectralidad materialista”, en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, ed. Cuauhtémoc Medina. (Ciudad de México: RM-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009), 25.

acompañar muchas otras, que no están subordinadas sino girando en torno a un pensamiento proyectivo y al mismo tiempo, fundador de lecturas históricas a partir de un archivo. De la misma manera, uno podría realizar una lectura similar del proyecto de Margolles al pensar que las obras que se presentaron en la Bienal de 2009 son parte de un proyecto que se muestran como evidencia de un presente a partir de una documentación de hechos como fragmentos de vidrio y sangre. Así, al mismo tiempo que la sangre se lleva a Venecia desde un contexto violento, existe un proceso de desterritorialización y reterriolización que no puede escapar de la lógica del documento.

Creo que, lejos de estar cerrada, la discusión sobre los medios aparece como un fantasma para hacernos caer en cuenta, de nuevo, que somos modernos, ultramodernos. Así, ésta es una invitación a preguntarse por las mismas condiciones históricas de los medios y cómo es que han sido delimitados en los discursos críticos, para ayudar a pensar en la estructura histórica que la define en relación al mismo campo en las tensiones que ha introducido la globalización. Pensar de nuevo en una política de los medios obviamente no desde su especificidad sino en su operatividad relacional.

ARTE POSAUTÓNOMO Y CONTEMPORANEIDAD

BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

Facultad de Artes y Diseño, UNAM

En las últimas décadas el lugar del arte en la cultura se ha visto sustancialmente modificado con la reconfiguración del capitalismo ahora dirigido a la producción de subjetividad. Therry Smith ha definido el arte contemporáneo como la red institucionalizada compuesta por escuelas, organizaciones profesionales, museos, galerías, bienales, subastas ferias, publicaciones que hoy día forma parte de la industria de la cultura.¹ Todo ello ha venido a actualizar el debate sobre la condición de autónoma del arte que, desde el siglo XVIII, comenzó a definir su singularidad. En efecto, el problema de la autonomía relativa del arte se refiere a las relaciones entre arte y capitalismo y entre arte y mercancía, por ello, el propósito de esta comunicación es exponer los términos en los cuales, en ámbito local, y hasta donde alcanzo a ver, Néstor García Canclini, Irmgard Emmelhainz y Javier Toscano formulan discursivamente esa relación en la red institucionalizada del arte contemporáneo. Dado que los textos de estos autores han tenido una amplia acogida entre los interesados en el arte contemporáneo, especialmente entre los estudiantes, considero relevante su análisis y discusión.

Arte autónomo

La idea de una separación del arte con respecto a los intereses de la moral, la política y la producción capitalista forma parte de la tradición estética alemana que va del siglo XVIII al XX. Desde su primera formulación, en el pensamiento de Kant, la idea de libertad artística entendida como autonomía definió el lugar social del arte a partir de una tensión entre un adentro normado por sus propias reglas, es decir autónomo, y un afuera sometido a la lógica que organiza los procesos de producción material en

¹ Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012), 299-300.

el capitalismo. Con ello, Kant situó al arte dentro de la cultura ilustrada cuya ambición fue la liberación de tuteladas exteriores. Por otra parte, el autor de la *Crítica del juicio* distinguió entre experiencia estética y mero deleite dotando a la belleza del poder de producir un tipo de placer purificado del interés en la producción, el consumo, y el intercambio y la posesión con lo cual ubicó la experiencia estética en la órbita de la idea del bien. Ambos aspectos de la estética kantiana resultan importantes a la hora de considerar las posteriores reformulaciones de la noción de libertad artística que habrán de ver en ella la condición para vincular arte y mejora social. Así, la idea de que el arte es una fuerza radical y utópica capaz de desempeñar un papel político liberador fue cultivada por Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, publicadas en 1795. En el contexto de la Revolución francesa y la fragmentación producida por la cultura moderna, Schiller ubicó al arte en el centro de un proyecto moral-pedagógico capaz de integrar todas las capacidades humanas y convirtió la libertad estética en la condición de posibilidad de la libertad política.

Más tarde, en los años treinta del siglo xx verían la aparición de dos reformulaciones de la idea de autonomía definitivas para la consideración de las relaciones entre arte y política en nuestros días. Ambas se definen en el horizonte histórico configurado por el arribo del nacionalsocialismo al poder en Alemania, el dominio del estalinismo en la URSS y el ascenso al poder del fascismo de Mussolini y en relación con los debates que marcaron el pensamiento de izquierda en torno a la relación entre arte y revolución. La primera de ellas es la de Adorno, la otra es la de Greenberg. Para Adorno, quien elaboró las premisas de su pensamiento estético de cara a las posturas de Lukács y Brecht —hecho que no se enfatiza lo suficiente cuando se citan sus ideas— el arte cumple más adecuadamente su función social cuando “se separa enfáticamente del mundo empírico, de su otro”.² Según Adorno, la sociedad misma habita en los componentes más íntimos de los problemas técnicos inscritos en el material sobre el cual trabajan los artistas, de ahí que, en solitario, aislado de la sociedad, el artista puede cumplir con las demandas sociales. El potencial político liberador del arte, su capacidad para articular una crítica al capitalismo, no depende, por tanto, de las relaciones sociales en las cuales emerge, sino que más bien define su posición en el mundo en un doble movimiento: el que lo empuja hacia su autonomía, y el que, en su carácter de hecho social, lo sitúa en su relación con la sociedad. Así, la autonomía del arte se define como una aporía que es también la de la sociedad capitalista que todo lo absorbe e integra instrumentalmente: si el arte abandona su autonomía desaparece en el *statu quo*, si sigue siendo estrictamente para sí, se vuelve inofensivo. Así es que

² Theodor W. Adorno, *Teoría estética. Obra completa*, 7 (Madrid: Akal, 2004), 236.

para que exista un arte crítico, la autonomía del arte ha de estar constantemente mediada por su exterioridad que es, como se ha señalado, material y social. El arte moderno representa al caso extremo de esa mediación.

La otra elaboración de la idea de autonomía tuvo lugar durante la segunda guerra mundial, al final de los años treinta en los Estados Unidos y tendría una influencia decisiva para el devenir de las prácticas artísticas en las décadas posteriores a la conflagración como acicate hacia la posautonomía, pero también como núcleo privilegiado de las relaciones culturales durante la guerra fría. En 1939, Clement Greenberg, entonces aliado del trotskismo, publicó “Vanguardia y *Kitsch*” un artículo en el que consideró que el *Kitsch* era la característica fundamental de la cultura de masas³ y que por ello se había convertido en la tendencia estética oficial de los regímenes totalitarios.⁴ Un año después, en “Hacia un nuevo Laocoonte” elaboró una justificación de la supremacía del arte abstracto sobre la cultura de masas a partir de una explicación histórica según la cual, en el siglo XIX “el arte se empeña en la destrucción del espacio pictórico realista” y logra conquistar su naturaleza “absoluta” al dejarse absorber por su propio medio. El arte más ambicioso es, desde esta perspectiva, resultado de un proceso de “purificación” de sus vínculos con “las ideas que infectaban las artes con las luchas ideológicas de la sociedad”, y de su repliegue hacia las posibilidades de la autocontención y autosuficiencia de medio, lo cual Greenberg presenta como el “instinto de autopreservación del arte”.⁵

Arte posautónomo

En su libro publicado en 2010, *La sociedad sin relato*, Néstor García Canclini explica el carácter posautónomo del arte como parte de un doble proceso histórico en el cual, por un lado el arte pasó de la transgresión de las fronteras de su institución —con las vanguardias de principio de siglo XX—, a la posautonomía con las prácticas artísticas de las décadas recientes y, por el otro, se vio afectado por la entrada del mundo en una etapa en la que, después de la caída del comunismo y la llegada de la globalización,

³ Durante la guerra fría esta concepción alimentó la oposición binaria entre los defensores de un arte figurativo sujeto a finalidades sociales, y un arte autónomo liberado de la figuración y purgado de elementos sociales y políticos, cuya libre circulación mercantil era coherente con el pluralismo de la sociedad capitalista. Fredric Jameson la explica como la “ideología del modernismo”. Véase *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente* (Barcelona: Gedisa, 2004).

⁴ Clement Greenberg, “Vanguardia y *Kitsch*”, en *Arte y cultura. Ensayos críticos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979), 31.

⁵ Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *Partisan Review*, núm. 7 (1940): 296-310.

los modelos de desarrollo y los relatos capaces de prefigurar el futuro terminaron por desvanecerse. La entrada del arte en su etapa posautónoma dio inicio con “el proceso en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a la producción basada en *contextos* hasta llegar a *insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética*.”⁶ En ese sentido, las obras posautónomas son obras posmedio herederas del arte experimental euro estadounidense de los años sesenta que repudió y combatió la noción de obra de arte como entidad intrínsecamente significativa y exenta de propósitos prácticos,⁷ dominante durante la guerra fría.

García Canclini escribe que, en su rechazo de la autonomía, los artistas renegociaron sus relaciones con la industria de la cultura, con la institución del arte y también con la producción científica. Así es que las obras del arte posautónomo, “siguen exhibiéndose en museos y bienales, son firmadas por artistas y algunas reciben premios de arte; pero los premios, museos y bienales comparten la difusión y la consagración de las revistas de actualidad y la televisión. La firma, la noción de autor, queda subsumida en las emisiones de la publicidad, los medios y los colectivos no artísticos.”⁸ De esa manera, los artistas lograron desdibujar las líneas de demarcación de su actividad, e introducir en ella, como lo demuestra la crítica institucional de finales de los sesenta, una reflexión sobre la manera en la cual la forma mercancía logró penetrar la esfera del arte.⁹

Ahora bien, el prefijo pos del término posautónomo delata que, no obstante la aniquilación de las condiciones históricas que hacían posible el arte autónomo, todavía hay oportunidades para la producción y la experiencia del arte en los marcos de la autonomía. García Canclini asigna a las prácticas artísticas una posibilidad de singularización estética y política. Para ello se vale de los conceptos de inminencia y disenso. El primero define “una disposición crítica que materializa aquello que se anuncia, pero que no acaba de producirse”,¹⁰ y el segundo se refiere, con Jacques Rancière, al disenso, a la posibilidad del arte para cambiar las referencias de lo que es

⁶ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* (Buenos Aires: Katz Editores, 2010), 17.

⁷ La explicación de García Canclini recuerda la de Miwon Kwon, quien ha explicado la novedad del arte de la década de los sesenta en Estados Unidos como un paso de la “especificidad del medio” defendida por Greenberg a la “especificidad del sitio” que no es sólo físico, sino también social y político (“discursive site-specificity”). Véase Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2002).

⁸ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, 17.

⁹ Véase Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition* (Londres: Thames and Hudson, 1999).

¹⁰ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, 58-63.

visible y enunciable. Disenso e inminencia son, pues, los dos momentos de una dialéctica que, en la sociedad sin relato, renueva la comprensión de la condición autónoma del arte en la tensión ente “la inserción social inevitable y el deseo de autonomía”. En esa tensión es donde “se juega el lugar que van a tener la transgresión creadora, el disenso crítico y ese sentido de la inminencia que hace de lo estético algo que no acaba de producirse, no busca convertirse en un oficio codificado ni en una mercancía reductible.”¹¹ Pero ello no significa que el arte conserve aquella dimensión utópica que le asignaron los filósofos modernos. Si bien es cierto que en la inminencia García Canclini busca renovar la singularidad del arte en el capitalismo cultural, establece que el disenso no es privativo del arte, sino algo compartido con las industrias creativas, lo cual significa que la agencia social y política “está más repartida de lo que acostumbramos reconocer”.¹² Si bien es cierto que el arte puede hacer visibles y pensables las controversias por los usos y sentidos de las representaciones sociales¹³ ello no significa que la “actividad artística desemboque en una comprensión del sentido capaz de movilizar decisiones transformadoras”.¹⁴ Así, para García Canclini, en la sociedad sin relato, los artistas han pasado de “la protesta a la propuesta” y gracias a las telecomunicaciones sus voces se hacen oír por todo el mundo. Por su parte, los productos artísticos no son “simples objetos críticos, que representan un modo de funcionamiento del mercado, sino objetos destinados a seguir formando parte de las estructuras cuestionadas”.¹⁵

La autonomía incompleta

A diferencia del García Canclini, Irmgard Emmelhainz considera que la dispersión del arte en el campo de lo social no es producto de procesos de negociación, sino la forma en la cual el arte interviene activamente en la nueva distribución del poder geopolítico en el Nuevo Orden Mundial.¹⁶ Afirma que “si la autonomía del arte moderno implicó considerar al arte como un reino distanciado de la realidad, la condición post-medio del arte implica que se ha convertido en un nicho dentro de la realidad (neoliberal)”.¹⁷ Emmelhainz cree que el arte autónomo está por realizarse.

¹¹ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 25.

¹² García Canclini, *La sociedad sin relato*, 238.

¹³ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 139.

¹⁴ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 235.

¹⁵ García Canclini, *La sociedad sin relato*, 156.

¹⁶ Irmgard Emmelhainz, “Neoliberalismo y autonomía del arte”, *Salón Kritik* (26 de enero de 2014). http://salonkritik.net/10-11/2014/01/neoliberalismo_y_autonomia_del.php

¹⁷ Emmelhainz, “Neoliberalismo y autonomía del arte”.

Al final de su texto “Arte y giro cultural: ¿Adiós al arte autónomo comprometido?” publicado en 2013, recupera el texto de Adorno titulado “Compromiso” donde el filósofo discute con Sartre, Brecht y Picasso la diferencia entre un arte político basado en el contenido y un arte que es en sí mismo político en razón de su condición autónoma, y afirma:

Inconforme con competir bajo los términos de las industrias creativa y cultural, el arte autónomo comprometido se plantearía como un sitio de trabajo precario y reavivaría la hostilidad entre sociedad y cultura, en vez de complacerla con productos pseudo-politizados para su consumo y auto-complacencia. Sería un arte “no democrático” en tanto a que no se alinearía con el ideal neoliberal de libertad política. Dirigiéndose a todos, se desligaría de la circulación de contenido, la interrumpiría, no comunicaría nada. Iría contra la visibilidad de lo que el sistema declara como existente (el poder controla lo visible y lo audible y por eso no necesita censurar). El arte autónomo politizado haría visible lo que no existe desde otro punto de vista, contagiando la actitud de los que no tienen nada que ganar o perder.¹⁸

Más allá de la problemática invocación a Adorno en un llamado a relocalizar al arte fuera de su institución, lo que encuentro interesante en este párrafo es que su autora prefigura un arte posestético en el sentido en el que Josefina Ludmer se ha referido a las literaturas posautónomas,¹⁹ es decir, unas prácticas instituyentes del presente en donde lo cultural es económico y lo económico es cultural y donde, por tanto, el arte realizaría por completo su propia ambivalencia. En ese sentido creo que Emmelhainz propone una disolución del arte que abandona por completo la reflexión sobre el arte en los marcos de las relaciones de producción capitalista.

Adiós a la autonomía

Javier Toscano afirma que la condición autónoma del arte, lo que él llama su “carácter de excepción” es uno de sus supuestos más “tercos y perniciosos”.²⁰ En su libro *Contra el arte contemporáneo*, publicado en 2014, afirma que la noción de autonomía “impide vislumbrar con claridad

¹⁸ Irmgard Emmelhainz, “Arte y giro cultural: ¿Adiós al arte autónomo comprometido? [1]”, *Salón Kritisik* (20 de enero de 2013), en http://salonkritisik.net/10-11/2013/01/arte_y_giro_cultural_adios_al.php

¹⁹ Josefina Ludmer, “Literaturas posautónomas”, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

²⁰ Javier Toscano, *Contra el arte contemporáneo* (México: Tumbona, 2014), 11.

el nuevo papel que el arte ha adquirido como un sistema específico y favorecido de producción simbólica.”²¹ Ese nuevo papel se define por su “hermandad de vanguardia con el sistema económico neoliberal”. Desde esta perspectiva, Toscano presenta un recorrido argumental que concluye en la afirmación de que el sentido del arte contemporáneo reside en su capacidad para generar y avalar “la línea diferencial en las formas de producción cultural contemporánea”. En este sentido, la autonomía contribuye a simular ²² la “simetría funcional entre una obra de arte y un algoritmo financiero” pues “ambos son síntesis inmateriales de una cultura en cuyo núcleo se encuentra el fetichismo de la mercancía”,²³

Para Toscano, la autonomía es una condición “autoimpuesta” y “funcional del sistema artístico”, con lo que afirma que no son, en realidad, los artistas quienes gestionan sus márgenes. Considera que la autonomía “no es más que una excusa para eludir la gran responsabilidad, pero también el gran placer, de conectarse con el mundo e intentar transformarlo.”²⁴ Esta última afirmación —que convoca al Marx de la Onceava Tesis sobre Feuerbach²⁵— resulta por demás interesante pues pareciera que Toscano está definiendo un nuevo tipo de placer estético: “el de la transformación del mundo” que sólo puede experimentarse en los ámbitos de la ética y la política. Se trata, según sus palabras, de buscar “otras formas de generación de sentido en un campo renovado de lo estético”, un campo renovado “desde abajo”, y en el “reconocimiento de fuerzas sociales de interconexión, en lugar de formas y contenidos disciplinados en el gusto de las hegemonías”.²⁶ En la unión entre las esferas de lo estético y lo ético parece que Toscano propone una actualización del programa de Schiller; e igualmente parece que su llamado a transformar la vida se aproxima al de las vanguardias artísticas europeas de principios del siglo xx que, de acuerdo con Peter Bürger²⁷ vieron en el ataque a la institución del arte

²¹ Toscano, *Contra el arte*, 9.

²² Toscano, *Contra el arte*, 76.

²³ Toscano, *Contra el arte*, 24.

²⁴ Toscano, *Contra el arte*, 92.

²⁵ Karl Marx, *El manifiesto comunista. Once tesis sobre Feuerbach* (Madrid: Alhambra, 1985).

²⁶ Toscano afirma que “Muchas de estas búsquedas ya existen, pero aún como latencias, como intentos interdisciplinarios en proceso, desvaríos anárquicos sin un cabecilla visible, cruces en los que la estética se vuelve un momento de tránsito hacia una ética vital, antigramatical de lo simbólico, colectividades amorfas en que la identidad y la autoría se redefinen, prototipo que regeneran signos en pos de economías alternativas y, en fin una serie de prácticas que pueden denominarse una estética desde abajo, algo que los anglosajones podrían llamar grassroots aesthetics: reconocimiento de fuerzas sociales de interconexión, en lugar de formas y contenidos disciplinados en el gusto de las hegemonías”, en Marx, *El manifiesto comunista*, 91.

²⁷ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Madrid: Península, 2000).

la condición para liberar la creatividad secuestrada y con ella fundar una nueva praxis vital. De acuerdo con Gilles Deleuze, Toscano afirma la posibilidad de una línea de fuga creadora a través de desertión del sistema del arte que se basa en privatización y expropiación del capital creativo y al igual que la máquina capitalista “monopoliza las posibilidades y la producción de un alto valor simbólico, pero, en especial, las expectativas y los deseos, las proyecciones y las promesas de un mundo utópico, improbable sí, pero en el que cada individuo fuera poseedor de sus propios sueños y búsquedas.” Así, aunque en la época del capitalismo cultural, la politicidad de la experiencia estética de la transformación del mundo apuntaría a la emergencia de unos sujetos políticos capaces de recuperar el control sobre su propia subjetividad.

Conclusión

Debido a que lo que he intentado en este texto es exponer los términos generales de una problemática no quisiera adelantar más que dos conclusiones. La primera es que la noción de autonomía del arte conecta al arte contemporáneo con su pasado moderno y al mismo tiempo lo ubica en un presente en el cual el sistema del arte se ha vuelto a tal grado problemática que parece haberse convertido en ese “otro” con el cual, como señaló Adorno, en su tendencia hacia la autonomía, las artes están en constante litigio.²⁸ La segunda se refiere al hecho de que la idea de posautonomía de García Canclini y las críticas de Emmelhainz y Toscano al sistema del arte contemporáneo informan la conciencia de que el arte se produce hoy en el reconocimiento de no ser el lugar *por excelencia* de la crítica y la contestación al capitalismo lo que quizá, nos ponga en una situación semejante a la que Adorno experimentó se dio a la tarea de devolverle al arte el derecho a la existencia. Con ello quiero decir que reclama una crítica materialista de las relaciones entre arte y relaciones de producción social capaz de iluminar aquellas mediaciones que, en efecto, articulan los posibles sentido crítico del arte.

²⁸ Theodor W. Adorno, *Teoría estética. Obra completa*, 7 (Madrid: Akal, 2004), 12.

ARTE CONTEMPORÁNEO: ¿DEVENIR AUTÓNOMO DEL CAMPO DEL ARTE O PRODUCTO DE LA GLOBALIZACIÓN?

CARLOS FERNANDO QUINTERO VALENCIA
Universidad del Cauca, Colombia

Presentación

La presente reflexión sobre los procesos del arte contemporáneo y su relación con la política surge de la participación de Colombia en ARCO Madrid 2015. Por primera vez un país es invitado a la feria de arte española. La participación es apoyada como nunca por el gobierno nacional colombiano. Todas las entidades nacionales, encargadas o cercanas a los temas artísticos y culturales, así como al comercio exterior, las relaciones internacionales y las políticas sociales unieron esfuerzos y voluntades para el apoyo y la participación en el evento. Si bien aplaudí y aplaudo el apoyo y el despliegue realizado por el gobierno nacional, su singularidad y opulencia han sido tales que igual generó ciertas sospechas y no menos preguntas. ¿Por qué el gobierno de un país como Colombia, que nunca ha destinado mayores recursos a la cultura y a las artes, le apuesta de tal forma al posicionamiento del arte contemporáneo nacional en una feria de arte europea? ¿Qué tipo de programas artísticos le interesan al gobierno nacional colombiano para que genere tal despliegue? Este inusitado apoyo ¿responderá a intereses públicos y privados ocultos y oscuros? ¿Tendrá relación con políticas externas, internacionales o globales? ¿Acaso modifican o modificaron nuestra concepción y percepción de lo artístico?

La sospecha aumentó por una circunstancia fortuita. Una periodista cultural de la ciudad de Cali, Colombia, lugar en que habito, me solicitó una lista de los cinco hitos del arte contemporáneo colombiano que “nos llevaron” a ARCO Madrid (si mal no recuerdo, así formuló la pregunta), mismos que a continuación destaco:

1. La escultura *Homenaje tardío de sus amigas y amigos de Zipaquirá, Manaure y Galerazamba* (más conocida como *Cabeza de Lleras*, 1970)

- de Antonio Caro, presentada en el Salón Nacional de artistas de 1970. Obra que constaba de un busto del expresidente de la República de Colombia, Carlos Lleras Restrepo, hecho en sal y dispuesto en una pecera ortogonal de vidrio, llena de agua. La pecera tenía una filtración lo que provocó que la solución salina (busto presidencial diluido en agua) se esparciera por el recinto y fuera pisada por los asistentes. Esto último no formaba parte de las pretensiones del artista (aunque tengo mis dudas).
2. El *performance* ganador del Salón Nacional *Una cosa es una cosa* de María Teresa Hincapié, 1990. Por varios días y con una duración de ocho horas diarias, la artista interactuó con objetos relativos a la cotidianidad femenina, estableciendo un recorrido y una trayectoria en forma de espiral de base cuadrada. El premio al *performance* movió las bases de la crítica y la institucionalidad artística nacional, siendo la primera vez que una mujer de una esfera diferente a las artes plásticas tradicionales (Hincapié provenía de las artes escénicas) ganaba el Premio del Salón Nacional.
 3. *Shibboleth* de Doris Salcedo en la Tate Modern, 2007. En su momento, el mayor reconocimiento a la artista más importante de Colombia de las últimas décadas.
 4. Exposición *Cantos-cuentos colombianos* en Daros-Latinamerica Zurich, 2004-2005. Si bien podrían haber faltado algunos nombres, fue la exposición más completa de arte contemporáneo colombiano hasta ese momento (creo que hasta el día de hoy).
 5. La exposición itinerante de esculturas de Fernando Botero en París (Campos Elíseos, 1992) y Nueva York (Quinta Avenida, 1993). Le dio relevancia al arte colombiano en general en su momento. Coincidió con el escándalo del “Proceso 8000”, donde se comprobó el ingreso de dineros del narcotráfico a la campaña presidencial de Ernesto Samper Pizano (presidente de Colombia entre 1994 y 1998). Lo particular es que quien recibió y administró esos recursos fue el hijo del propio Fernando Botero.

Al revisar esta lista, que se amplió y modificó con la participación de otras personas vinculadas con el medio del arte local (Cali) y nacional (Colombia), y que fue publicada en el periódico, me quedó una sensación extraña, algo así como entre la revelación y la decepción. Lo que pude percibir es que hay brechas y cambios sustanciales o esenciales entre los primeros intentos de “arte contemporáneo” en las décadas de los años sesenta y setenta (como un primer momento) frente a lo que sucedió en la década de los noventa (como un segundo momento) y el fenómeno actual, desde 2000, hasta el día de hoy (tercer momento). Ante esta primera observación,

que podría considerarse incluso muy obvia, surge la necesidad de revisar los factores que propiciaron estos cambios, que seguramente son diversos y complejos, internos y externos, propios y ajenos al campo del arte. La pregunta que atraviesa mi inquietud, sobre todo ante el fenómeno de ARCO Madrid 2015 y otras circunstancias del arte colombiano actual y de las dos décadas anteriores, es si los procesos del arte contemporáneo, en los tres momentos mencionados, tienen que ver con un devenir autónomo del campo del arte o son producto de la globalización económica, política y, por qué no, cultural, como factores no sólo externos sino además que, como indeseables intrusos, modifican sin consideración el sistema o campo de las artes.

Si bien me referiré específicamente a los fenómenos del arte colombiano, que son los que mejor creo conocer, no quisiera perder de vista el contexto latinoamericano y global. Los fenómenos observados, los cambios en la concepción del arte contemporáneo en los tres momentos propuestos, se pueden evidenciar a nivel continental y planetario, con sus obvias y relativas circunstancias y diferencias. Por esto, en algunos momentos me referiré a lo que considero son indicios o señales de los mismos, por fuera de lo nacional colombiano. Con todo, lo que pretendo es plantear estas preguntas como básicas para futuras reflexiones sobre las posibles relaciones inter y extra artísticas, sobre las posibles injerencias de lo político y económico en el campo y, sobre todo, en el concepto o la concepción de lo artístico contemporáneo en la última década del siglo xx y las primeras del siglo xxi.

A manera de antecedente quisiera señalar los ensayos de Jean Baudrillard, publicados bajo el título de *El complot del arte*, así como el trabajo de la investigadora británica Frances Stonor Saunder, *La CIA y la guerra fría cultural*, quien plantea la imposición de un tipo de arte, la abstracción de la posguerra en Norteamérica, en el medio artístico mundial.¹ Esto se podría extender al ámbito latinoamericano y a los artistas que entre las décadas de los años cincuenta y setenta “internacionalizaron” el lenguaje artístico de sus respectivos países, frente a las tendencias nacionalistas y regionales de las primeras vanguardias en América Latina. Este proceso de internacionalización de las artes de América Latina parece responder a las políticas implantadas desde el *New Deal* de la década de los años treinta, a las tendencias anticomunistas inspiradas en el macartismo de los años cincuenta y a los procesos de expansión industrial de las multinacionales de

¹ Muchos otros autores han cuestionado el estatus del arte de las últimas décadas, desde diferentes posiciones. Uno que ha llamado poderosamente mi atención es Roberth Hughes, desde la crítica de arte y desde la realización audiovisual, en especial, *La maldición de la Mona Lisa*. Casi que a él está dedicada esta reflexión.

los Estados Unidos de América, desde la posguerra de la segunda guerra mundial. Si bien se puede trazar una línea desde la *antropofagia* brasilera y el *universalismo constructivo* de Torres-García, hasta los movimientos artísticos y autores de las décadas mencionadas, el reconocimiento de artistas como Rufino Tamayo en México, Oswaldo Guayasamín en Ecuador, Fernando Botero en Colombia, Fernando De Szyszlo en Perú, Carlos Cruz Díez y Jesús Rafael Soto en Venezuela, entre muchos otros nombres, podría corresponder en gran parte a una política de estado en aras de la internacionalización de los países en desarrollo, o como un reflejo de los procesos políticos, económicos e ideológicos de Estados Unidos. En todo caso, este grupo de artistas se configuró como una gran ola artística plástica, paralela y similar al “boom” de la literatura latinoamericana, y que también ha sido presentada como “internacional y de vanguardia”. Lo que en apariencia sucedió con esta ola en cada país, de maneras y en circunstancias diferentes, es que los movimientos nacionales y regionales cayeron en “desgracia crítica” y valorándose más lo “internacional” y la “vanguardia”, lo que también parece concordar con el afán modernizador de los respectivos países, reflejo de las políticas de Norteamérica. En síntesis, hay una aparente relación estrecha entre el reconocimiento artístico de autores y movimientos como “internacionales y de vanguardia” y los procesos de desarrollo político, económico y social de los países de América latina, entre ellos Colombia. Casi se podría afirmar que para poder ser reconocidos como países en vías de desarrollo o desarrollados, se debía tener un artista o un movimiento artístico de carácter internacional, definido lo internacional como una distancia de los valores tradicionales del arte local y nacional.

Parte del programa o de la política modernizadora es la fundación de museos de arte moderno y la realización de las primeras bienales de arte en el continente, una de las cuales, la de Buenos Aires, fue comentada por Néstor García Canclini en uno de sus trabajos tempranos: *La producción simbólica: teoría y método en la sociología del arte*. Patrocinadas en su mayoría por empresas multinacionales norteamericanas, las primeras bienales promovieron sólo cierto tipo de prácticas y materiales² a las cuales muchos artistas se adscribieron, de manera más o menos voluntaria o consciente. Al parecer, y siguiendo el mencionado trabajo de García Canclini, cuando se alcanzaron las metas empresariales, es decir, el posicionamiento de marca en el ámbito nacional y regional, el apoyo a los eventos y los artistas desapareció, lo que llevó al cierre de los espacios de promoción y difusión y a la

² Según García Canclini, la de Buenos Aires tuvo como material principal el plástico. En Colombia, la Bienal de Artes gráficas de Cali, patrocinada por la multinacional Smurfit, tuvo como material principal el papel y la de Medellín, patrocinada por Coltejer, tuvo como material principal las telas.



1. Fotografía del expresidente de Colombia César Gaviria Trujillo en la inauguración de la Feria de Arte de Bogotá ArtBo, 2015.
Foto: Juan Carlos Rodríguez Ogarrio.

consiguiente “bancarrotas” de muchos de los artistas que apostaron por las prácticas patrocinadas. De esto puedo dar fe con la Bienal Iberoamericana de Artes Gráficas de Cali, que promovió las técnicas gráficas en la ciudad, la última realizada en 1986. Lo que sucedió después fue la reducción del campo de promoción, difusión y comercialización de las artes gráficas, con el cierre paulatino de espacios y talleres de producción, hasta casi su definitiva desaparición.³ Así las cosas, si bien el apoyo desde las empresas multinacionales propició el desarrollo de eventos tipo bienales de arte y el desarrollo de procesos artísticos individuales muy importantes e interesantes,⁴ en el largo plazo se condujo la actividad artística a lo que las

³ En Cali hubo una gran cantidad de talleres de producción y espacios de difusión de la gráfica entre las décadas de los años setenta y ochenta. De este “boom” de la gráfica en Cali sólo queda el Taller de artes gráficas del Museo La Tertulia, centro de la desaparecida bienal.

⁴ En el marco de la Bienal de Artes Gráficas de Cali se desarrollaron y se presentaron algunas de las primeras propuestas de artistas como Óscar Muñoz y Antonio Caro, hoy ampliamente reconocidos en el ámbito nacional e internacional, entre muchos otros artistas más o menos reconocidos.

empresas y los estados requerían dentro de sus programas o proyectos de modernización e internacionalización, sin que hubiera una continuidad y consistencia en la política de promoción y difusión de las artes. Por lo general, sólo unos pocos artistas permanecieron en el campo, adaptando sus obras o adaptándose a los nuevos modelos de arte o resistiendo. Los que no tuvieron la capacidad de adaptación o resistencia, terminaron por desaparecer, lo que parece constituir una interesante reiteración de las teorías darwinianas, aplicadas a lo artístico.⁵

De otro lado y más allá o por debajo de los artistas y movimientos reconocidos y patrocinados por los estados⁶ en vías de desarrollo y las multinacionales norteamericanas, se iban sucediendo artistas y movimientos que mantenían una relación con lo nacional y lo local. Estos últimos no alcanzaron el reconocimiento ni permanecen en la memoria colectiva, ni en las historias del arte oficiales, aparentemente porque no respondieron a esas políticas de estado modernizadoras. Para citar un ejemplo concreto, éste sería el caso de los artistas cercanos al Instituto Popular de Cultura de Cali (creado en el año de 1947) que trabajaron o trabajan sobre prácticas de arte popular local y que aún hoy no son reconocidos, si bien han tenido y mantienen una actividad constante por casi setenta años.

La sospecha y las preguntas iniciales se basan en estos antecedentes, más o menos cercanos al devenir del arte contemporáneo en Colombia y, por qué no, en América latina y el planeta. Lo que se evidencia es que, en las décadas anteriores, hay una clara y fuerte injerencia de la política nacional, regional e internacional en el devenir de las artes. Existe un indudable interés estatal y de la empresa privada (nacional y multinacional) en promover y difundir cierto tipo de arte, en detrimento de otras prácticas artísticas, estas últimas casi siempre asociadas a lo popular, lo local y lo nacional. De este panorama inicial surge la pregunta: ¿Será que el “arte contemporáneo” es producto del natural devenir del campo del arte en la región? O, más bien, ¿será producto o producido por los estados en época del neoliberalismo y la globalización? Y, de ser esto así, ¿cómo afecta la dimensión política el devenir de la producción y la investigación artísticas?

⁵ Desde mi punto de vista, la situación puede ser aún más dramática o trágica. Equipararía el devenir de los artistas a las circunstancias de la violencia del país. Así, hablaría de masacres, fosas comunes, “falsos positivos” de manera simbólica o por asociación, ya que muy pocos artistas o generaciones de artistas de las últimas décadas ha tenido la posibilidad de realizar sus procesos creativos por fuera de los procesos académicos universitarios.

⁶ Aclaro que aquí la noción de estado implica lo público (el gobierno) y lo privado (las empresas privadas nacionales).

Primer momento: el surgimiento del “arte contemporáneo”

Se podría ubicar el surgimiento del “arte contemporáneo”, hacia finales de las décadas de los años cincuenta y principios de la década de los setenta, cuando se comienzan a presentar manifestaciones de un “nuevo arte”, que parece coincidir en tiempo, en diferentes lugares del planeta. Lo común de estas nuevas manifestaciones es la ruptura con los sistemas de representación y producción artística tradicionales, integrando nuevos materiales y procesos, la búsqueda de nuevos espacios o el replanteamiento de las relaciones de los artistas y sus obras con los lugares expositivos convencionales, derivando hacia relaciones y espacios no convencionales, y el replanteamiento de las nuevas relaciones con los públicos.

El fenómeno es casi que simultáneo en Europa, Estados Unidos y América latina. Así, a lo largo de este periodo comienzan las manifestaciones del *pop art* en Reino Unido y Estados Unidos, el *neorrealismo* en Francia, *Fluxus* a ambos lados del Atlántico y con protagonistas de todos los puntos del planeta, los grupos de vanguardia artística en España, por mencionar parte de los actores y acontecimientos del ámbito europeo y norteamericano.⁷

Por los rumbos de América Latina, en el mismo lapso de tiempo, se comienzan a desarrollar procesos artísticos de ruptura con lo tradicional. Por ejemplo, en Brasil se desarrolla el *neoconstructivismo*, en Argentina inicia sus labores el Instituto Torcuato DiTella y se realiza *Tucumán arde*, en México se realizan los Salones de Arte Moderno y Contemporáneo y se desarrolla el movimiento de los grupos.

Es en este periodo cuando Harald Szeeman revoluciona los sistemas expositivos y las relaciones del campo del arte, en consonancia con la aparición de las nuevas formas de arte (instalación y *performance*, especialmente) en *Cuando las actitudes devienen formas* (1969) o en la *Documenta V* (1972). Poco a poco, los espacios expositivos tradicionales, como las Bienales de Venecia y de Sao Paulo, así como la Documenta, reciben este nuevo arte y empiezan a modificar su estructura, adaptándose a los nuevos fenómenos y tiempos.

Muchos autores registran el advenimiento de ese nuevo arte, desde sus propias miradas e intereses. Entre ellos Umberto Eco y Marta Traba. Eco, con su ponencia de 1958 titulada *El problema de la obra* y que derivará en su libro *Obra abierta*, y Traba especialmente en *Dos décadas vulnerables en las artes de América Latina: 1950-1970*. Las reacciones, opiniones y comentarios se pueden considerar como antagónicas. Por un lado, Eco recibe con

⁷ *Del arte objetual al arte del concepto* sigue siendo un buen documento que da cuenta de los movimientos, tendencias y artistas de este periodo en el planeta.

especial beneplácito y cierta euforia la introducción de un “nuevo” tipo de arte, que se caracteriza por lo “inacabado”, por cierto nivel de indefinición e incertidumbre y que requiere de la necesaria participación activa del espectador, como intérprete de unas “señales” emitidas por los artistas.⁸ Las obras se completan en el ámbito del espectador.

Por el otro lado, Traba parece añorar un arte “simbólico”, que al parecer refiere a un mensaje cifrado y “acabado” en las obras y que el espectador debe “leer” en la obra.⁹ Sus posturas parecen anteceder las tensiones que aún se manifiestan y que difícilmente podrán superarse.

En Colombia, una generación de artistas, coincidente con esa década, comienza a desarrollar procesos de obras de similares características. Antonio Caro (Santa Fe de Bogotá, Colombia, 1950) es uno de los que más se ha destacado, permaneciendo vigente y a quien se considera como uno de los pioneros del arte contemporáneo colombiano. En una fugaz entrevista en su casa de Bogotá, tuve la oportunidad de preguntarle al artista sobre las razones que lo llevaron en ese momento a realizar ese tipo de obras. Su respuesta fue clara y contundente: “No tenía otros recursos y era una necesidad de decir cosas que necesitaba decir”. Si bien la respuesta de Caro puede parecer hoy bastante obvia, en su momento y contexto planteaba ya una distancia con los valores tradicionales de lo artístico en Colombia, practicados en la mayor parte de las academias, escuelas y facultades de la época. El artista parece referirse a sus primeras obras, como *Homenaje tardío de sus amigas y amigos de Zipaquirá*, *Manauve* y *Galerazamba* (más conocida como *Cabeza de Lleras*, 1970) o *Aquí no cabe el arte* (1972), la referencia y la respuesta se puede aplicar a toda su producción artística, hasta la fecha. Hay que anotar que las obras de Caro hacen referencia explícita a sucesos violentos en Colombia y llevan, en su título como en su realización, los nombres de las víctimas civiles de estos hechos, que implicaban a las fuerzas del estado. Así, su corta respuesta, nos permite un acercamiento a la noción de “resistencia” desde el arte, al plantear la “necesidad de decir cosas que necesitaba decir” con sus obras. Esa necesidad se podría acercar al duelo y llevar a un acto cercano a lo sublime, tanto por el enfrentamiento con el horror, el dolor y la muerte, como por la magnitud de los hechos violentos, por lo general masacres y desapariciones y asesinatos de grupos de personas, por lo general activistas por los derechos civiles. La resistencia adquiere así una doble connotación: por un lado la denuncia política pública y por el otro la expiación o sublimación del dolor del autor y del espectador.

⁸ Eco plantea esta reflexión desde su colaboración con Luciano Berio, en la RAI de Milán.

⁹ Por ejemplo, Marta Traba establece una postura crítica frente al *pop art*, al denominarlo como un arte de “señales”.

De la primera obra, que además fue la primera destacada participación del artista en el Salón Nacional de Artistas, el crítico de arte venezolano Juan Calzadilla comenta:

Esa cabeza allí doblada bajo su propio peso en la vitrina, como disecada. Me pareció (y digo me pareció porque a estas alturas la estatua de sal debe haberse ya deshecho) que esta obra contiene una idea original, sabiamente resuelta en una forma anti-artística, que corresponde al arte político de nuestros días, o sea a un tipo de arte pobre que se basa en la concretización de ideas y consignas mediante formas elaboradas con el sólo fin de impugnar y molestar, lejos de todo propósito estético.¹⁰

Sobre lo escrito por Calzadilla, Caro comentó, en entrevista con Víctor Manuel Rodríguez: “Calzadilla dijo: Es arte povera, es una manifestación conceptual y es política. Al otro día yo sabía: Soy conceptual, en la forma tengo una tendencia povera y me interesa lo político, eso no lo sabía hasta que Calzadilla lo dijo. Y ya metido ahí, me tocó asumirlo”.¹¹

Estas características, asumidas por Caro, parecen ser compartidas por artistas de ese momento en América Latina. Por ejemplo, parece coincidir con los procesos del arte argentino de ese periodo, en especial con *Tucumán arde* y con los procesos artísticos alrededor de octubre de 1968, el *movimiento de los grupos* en México y con el *neoconstructivismo* brasilero.

En este primer momento, las motivaciones y procesos de los artistas latinoamericanos, al menos, parecen estar determinadas por lo político, en un sentido amplio y abierto del término, y la precariedad de los recursos técnicos y materiales “pobres”. Esto generó un cambio sustancial a nivel de las obras y del reconocimiento de los artistas, generando el respectivo cambio de valores (internos) y de la valoración de las artes (externa).

En el caso de Antonio Caro, el reconocimiento social y simbólico no representó un reconocimiento económico. Su obra fue bien valorada por críticos, instituciones y colegas, mas no lo llevó a hacer parte del sistema comercial del arte.¹² Esta situación no se dio sólo por un rechazo o distancia del artista al sistema comercial de las artes. La causa puede ser también la falta de galerías o el poco interés de las mismas en unas obras con características de denuncia política y distanciada de las prácticas artísticas tradicionales.

¹⁰ Juan Calzadilla, periódico *El Espectador*, 1970.

¹¹ José Roca y Alejandro Martín, *Símbolo nacional* (Santa Fe de Bogotá, 2014), 37.

¹² Sólo hace unos pocos años, Caro comenzó a trabajar con una galería de arte de Bogotá, más de cuarenta años después del inicio de su exitosa carrera artística.

Si bien Caro hace parte de una generación de artistas que abren la puerta de lo que llamaríamos hoy “arte contemporáneo”, el gusto general del arte en Colombia se mantuvo o se mantiene casi inmutable. Es, realmente, hasta la década de 1990, cuando ese gusto general comienza a sufrir un cambio sustancial.

Segundo momento: la consolidación del “arte contemporáneo” en la década de los años noventa

El XXXIII Salón Nacional de Artistas Colombianos y 2ª la Bienal de Arte de Bogotá, los dos eventos realizados en 1990, se pueden considerar hitos históricos del arte nacional y se pueden convertir en indicios importantes para plantear esa posible relación entre una nueva concepción del “arte contemporáneo” y la determinación del mismo desde las esferas política y económica, al marcar la consolidación de un modelo diferente de “arte contemporáneo”, como parte de un proyecto político y económico de país, asociado a las nuevas políticas, caracterizadas por el interés por la globalización y el neoliberalismo.

La década de los años noventa inicia con la llegada de César Gaviria Trujillo a la presidencia de Colombia, luego de una dolorosa y tortuosa campaña electoral, caracterizada por el asesinato de cuatro candidatos presidenciales: Jaime Parlo Leal y Bernardo Jaramillo Ossa (del partido de izquierda Unión Patriótica), Carlos Pizarro Leongómez (del partido de izquierda Alianza Democrática M-19) y Luis Carlos Galán Sarmiento (del tradicional Partido Liberal). De este último es sucesor Gaviria. El nuevo presidente se hizo famoso con la frase “Bienvenidos al futuro”. Su modelo de país, que llamó “La nueva Colombia”, se basaba en el modelo neoliberal y globalizado, que ya se estaba implementando en otros países latinoamericanos. Además, en su gobierno se reformó la constitución política de Colombia (1991), luego de los tratados de paz con los grupos insurgentes M-19, EPR y Quintín Lame y negociaciones con carteles del narcotráfico, especialmente con Pablo Escobar Gaviria.¹³

En el marco del XXXIII Salón Nacional de Artistas y la 2ª Bienal de Arte de Bogotá, reciben los primeros premios dos jóvenes mujeres artistas: en el primero, María Teresa Hincapié con el performance *Una cosa es una cosa* y en la Bienal María Fernanda Cardoso con sus instalaciones de animales disecados. Los premios a Hincapié y Cardoso marcaban un cambio esencial en la concepción del arte nacional, ya que por primera vez se otorgaba

¹³ Escobar Gaviria se entregó a la justicia luego de tener seguro que en la nueva constitución se abolía la extradición de colombianos, incluido Estados Unidos de América.

un premio a una joven artista con un *performance* y, por segunda vez, luego del premio a Doris Salcedo (XXXI Salón Nacional de Artistas de 1987) a una instalación. Esto implicó el inicio del reconocimiento máximo de estas prácticas artísticas,¹⁴ en cabeza de dos mujeres. Los premios no estuvieron exentos de discusiones, críticas y cuestionamientos. En especial el de María Teresa Hincapié, por ser una mujer que provenía de las artes escénicas y no de las artes plásticas y visuales, lo que llevó a que algunos sectores del medio artístico nacional lo tomaran casi como un sacrilegio o herejía. Las obras se constituyeron desde ese momento en hitos del nuevo arte colombiano, del arte contemporáneo nacional para final del milenio, consonantes, al menos en apariencia, con la “nueva Colombia” de Gaviria.¹⁵

Más allá de los medios técnicos, los materiales y los métodos, las obras de las dos artistas proponían un cambio en aspectos conceptuales y en la posición de las artistas frente a la dimensión política de sus obras. En relación con las obras de Caro y muchos de sus contemporáneos, Cardoso e Hincapié no planteaban problemas relacionados con circunstancias sociales y políticas locales ni nacionales, al menos de forma directa y explícita.

En el caso de María Fernanda Cardoso, sus obras refieren a la muerte de manera directa por la utilización de seres disecados, como ranas, salamandras y moscas. También a una muerte simbólica, al referirse a culturas prehispánicas colombianas casi extintas (en especial, las del altiplano cundiboyacense). Sin embargo, sus trabajos no tienen una conexión con la situación convulsa y extrema del país, en ese momento. Los temas tratados por la artista se enmarcan en una de revisión histórica, pertinente para el año de 1990, justo dos años antes de la conmemoración de los quinientos años, y que abarcaba el entorno iberoamericano. Igualmente, y por el uso de animales muertos y disecados, tenía una relación con los problemas ecológicos y medio ambientales, algo presente en muchas de sus obras posteriores.

La obra de María Teresa Hincapié se caracteriza por referir en una intimidad y femineidad que deviene pública. Implica un señalamiento poético de lo cotidiano, además un señalamiento de la mujer, de la condición

¹⁴ Esto no significa que no se hubieran hecho *performances* o instalaciones en Colombia antes de esta fecha. Ya desde la década de los años setenta se venían realizando este tipo de obras en eventos nacionales o internacionales en el país. Lo que se señala es el reconocimiento social y simbólico de este tipo de obras para el medio artístico nacional.

¹⁵ Justo un año antes, para el XXXII Salón Nacional de Artistas, se otorgaron premios a artistas con obras convencionales y tradicionales, como pintura (Bibiana Vélez y Diego Mazuera), escultura en piedra (Hugo Zapata) y fotografía (Miguel Ángel Rojas). Con el salón de 1990 se inicia un periodo de crítica y crisis de los medios tradicionales, en especial de la pintura y el dibujo, que hasta ese momento habían sido consideradas como las prácticas artísticas más relevantes. También, desde ese salón, los modelos de convocatoria y premiación cambiaron y el mismo modelo de salón se replanteó.

femenina, en su relación corporal con el espacio y el tiempo. También, el tema de lo “femenino”, sin que necesariamente sea feminista, correspondía a las tendencias inclusivas y multiculturales de finales de la década de los años ochenta y comienzos de los noventa. Así, su señalamiento adquiere una dimensión política, muy cercana a la denuncia. Sin embargo, se distancia de las referencias inmediatas, de los problemas políticos y sociales de la mujer en Colombia y se extiende a una dimensión global.

Es así como, con las obras estas dos artistas y las de muchos de sus contemporáneos, se marca una dimensión diferente de la relación de la producción artística con el ámbito político en Colombia. Aparentemente superadas las ideologías, las dos artistas se relacionan de manera sutil con temas que implican señalamientos o denuncias de problemas sociales, políticos y culturales tomando una distancia de lo local o lo nacional, para posicionarse más en un contexto internacional o global. Los señalamientos sobre la muerte, los quinientos años, la condición de la mujer, la ecología y el medio ambiente superan las fronteras nacionales, ya que son comunes a los diferentes entornos, países y regiones.

Lo que llama la atención es que Colombia atravesaba en ese momento uno de los momentos más difíciles en cuanto al aumento de actores y acciones en el conflicto armado interno y las consecuencias sociales, políticas y culturales, producto de la guerra, del narcotráfico y las acciones terroristas producidas por los diferentes bandos. Estas situaciones parecen no tener mayor repercusión en los artistas nacionales en general, al menos de manera directa y explícita. Esta característica se podría entender al comprender que en un régimen del terror, con tantos actores armados, con tantos bandos y facciones en pie de lucha, es casi imposible o hasta suicida expresar abiertamente todas estas situaciones. Por lo anterior, no se quiere hacer aquí un reclamo a las artistas en cuanto a la pertinencia o “funcionalidad” social, política y cultural de sus obras, ni se les pretende acusar de una “falta de compromiso” con el país o con los problemas nacionales. Sencillamente se quiere señalar un cambio de modelo en las maneras en que las producciones artísticas de ese momento y en la valoración de las mismas se acercan a los temas y problemas del arte y su relación con el entorno y el contexto y con el reconocimiento a los nuevos medios del arte, especialmente el *performance* y la instalación.

Lo particular y curioso de los cambios en las formas o modelos de producción artística, sobre todo en cuanto a la forma de acercarse o no a los problemas del país, es la “coincidencia” entre los reconocimientos a estas jóvenes artistas y las políticas del nuevo presidente colombiano. Particular y curioso cuando, pasados veinticinco años, nos damos cuenta de que el señor expresidente, como Secretario General de la OEA desarrolló muchas actividades en torno a las artes plásticas contemporáneas y se



2. Libros *Arte contemporáneo* y *Art Now* de la editorial Taschen.

Foto: Vanessa Quintero Castañeda.

convirtió en uno de los más importantes coleccionistas de arte de América Latina, además de galerista. Hoy por hoy, su hija, María Paz Gaviria, es la directora general de la Feria Internacional de Arte de Bogotá, la plataforma comercial que avala el “boom” actual del arte colombiano.

No podría afirmar que ésta es una de esas historias truculentas sobre complots en el arte y que todo esto hace parte de una agenda oculta o de una estrategia política, social y económica de las élites gobernantes. Tampoco lo podría descartar. Menos quiero dejar la idea en el aire de que las artistas mencionadas u otros de sus contemporáneos no tenían ni tienen la calidad artística, estética o ética para haber sido o ser reconocidas. Lo que se quiere señalar es la relación estrecha entre las políticas de globalización implantadas en Colombia desde el gobierno del presidente Gaviria (1990-1994) y el “nuevo arte” de ese momento y a futuro, con características globales y, por qué no, neoliberales. Globales y neoliberales porque estas artistas y sus obras, como otros artistas de su generación y posteriores, reconocidos a través de premios, estímulos y becas otorgados por el gobierno a través de los programas del Ministerio de Cultura, se caracterizan por la deslocalización de las temáticas que tratan y la selección de temas políticamente correctos, lo que implica una paulatina mayor distancia de los temas locales y nacionales.

Si bien considero que el fenómeno tiene características especiales en el caso colombiano, la situación parece ser similar en otros países de América Latina que también implantaron modelos cercanos al neoliberalismo y la globalización. Éste podría ser el caso de México, cuando se pasa de lo *neomexicano*, tendencia que involucra a pintores y escultores como Nahum Zenil, Julio Galán, Daniel Lezama, Eloy Tarcisio, Germán Venegas, entre otros, a finales de la década de los ochenta y comienzos de la década de los noventa, a una generación de artistas contemporáneos al final de esta misma década con Gabriel Orozco, Damián Ortega, Teresa Margolles, Minerva Cuevas, Abraham Cruzvillegas, entre otros. Lo mismo podría considerarse en otros países, lo que ameritaría una posterior, más amplia y rigurosa indagación y reflexión.

En el entorno internacional, la situación parece repetirse entre los movimientos de retorno a la pintura de las décadas de los setenta y ochenta, como el *hiperrealismo*, la *transvanguardia* y el *neoexpresionismo*, a las tendencias contemporáneas de 1990 en adelante.¹⁶

Tercer momento: ¿el triunfo del arte contemporáneo?

Por lo menos en el caso colombiano, el modelo de un arte contemporáneo global y neoliberal se parece estar imponiendo sobre otros tipos o modelos de arte que involucran más lo local o lo nacional. Y digo imponerse porque la sensación que se tiene (así suene sensacionalista) es que las políticas de cultura y arte nacionales favorecen *in extremis* a un tipo de artistas que producen obras que se pueden “exportar”, sin afectar “la imagen del país”. Esto podría inferirse de los comunicados o declaraciones públicas en relación con ARCO Madrid 2015. Lo que más se enfatiza en los comunicados oficiales sobre la participación de Colombia, como país invitado, es el “boom” del arte colombiano. Al respecto, Fernando Carrillo, embajador de Colombia en España, afirmaba: “La invitación de Colombia a ARCO Madrid 2015 es un reflejo de la creciente importancia que el país ha adquirido en la escena del arte y del boom que ha experimentado en la última década con el nacimiento de nuevas galerías de arte, museos públicos y privados, ferias de arte, bienales, espacios culturales impulsados por artistas, coleccionistas y comisarios”.¹⁷ En la cita se hace especial énfasis sobre la infraestructura del

¹⁶ Esta situación se puede poner en evidencia en dos publicaciones de la editorial Taschen, como son el libro *Arte contemporáneo* y la serie de publicaciones *Art Now*. En menos de una década, la misma editorial propone dos miradas casi antagónicas del arte.

¹⁷ “El arte colombiano es protagonista en Arco Madrid 2015”, en <http://vietnam.embajada.gov.co/node/news/5435/arte-colombiano-protagonista-arcomadrid-2015>

arte colombiano, representada en los espacios nuevos creados, más que en los valores del mismo arte.

Otra evidencia importante es el listado de entidades organizadoras de la participación. Además de las diez galerías seleccionadas e invitadas al evento, las entidades encargadas fueron: “Ministerio de Cultura de Colombia, Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia y Embajada de Colombia en España, en asociación con la Cámara de Comercio de Bogotá, través de su programa ARTBO —Feria Internacional de Arte de Bogotá—, con el patrocinio oficial de Telefónica y DHL, y entidades privadas colombianas y españolas”.¹⁸ Es evidente el interés de entidades privadas y públicas de carácter económico, encabezadas por las Cámaras de Comercio de las más importantes ciudades del país y las multinacionales europeas con intereses comerciales en Colombia. Al revisar los listados de galerías, artistas y curadores invitados, también se evidencia que la mayor parte de los participantes, entre 70 y 90 por ciento, son de Bogotá, nada raro en un sistema de artes centralista. Y se revisa con cierta minucia y suspicacia los artistas jóvenes invitados a las muestras gubernamentales, se puede notar que, salvo una o dos excepciones, ninguno trabaja sobre procesos artísticos que impliquen los problemas sociales, políticos, económicos y culturales del país, al menos de manera directa o explícita. Aquellos artistas jóvenes que tocan este tipo de problemas, que por lo general hacen parte de las comunidades indígenas, negras y campesinas, y que han sido reconocidos en el plano artístico local, nacional e incluso internacional, no fueron tenidos en cuenta en la selección oficial.

De lo que no se habló ni se habla en los comunicados oficiales ni en las notas publicadas en la prensa, es sobre del tipo de arte, sus características, sus aportes, sus debilidades o fortalezas, de la pertinencia o no con lo social, lo político y lo cultural. Lo que preocupa, inquieta e incómoda es que este “boom” del arte colombiano parece estar basado en las políticas e intereses macroeconómicos (estado y empresas multinacionales) y en una mirada parcializada, por no decir centralista, del arte del país, dejando de lado aquellas obras o aquellos artistas que tocan los “incómodos” temas nacionales, sobre todo aquellos que implican directamente el conflicto armado, el narcotráfico, la exclusión social, el feminicidio, entre otros. El triunfo del arte contemporáneo colombiano, proclamado en la escena de ARCO Madrid 2015, parece basarse en haber alcanzado los estándares de los modelos económicos globales y neoliberales, más que en los procesos del arte y sus relaciones con el contexto. Todo parece indicar que el arte contemporáneo actual, el de la segunda década del siglo XXI, en su concepción, depende de la determinación estatal mediado por intereses

¹⁸ “El arte colombiano es protagonista en Arco Madrid 2015”.

macroeconómicos y macropolíticos. Determinación que excluye todo aquello que no corresponde al modelo.

Por último, la concepción del arte contemporáneo ha cambiado de manera sustancial desde la década de los sesenta hasta hoy. Esta transformación parece implicar el cambio de foco de la mirada de los artistas de lo local y nacional a lo internacional y global. Así, el arte de hoy, el que se reconoce por parte del estado, es el que se ha deslocalizado, el que fácilmente se puede exportar, el que no toca los grandes problemas sociales, políticos y culturales de Colombia. Y, su valoración y promoción parece corresponder más a los factores macropolíticos y macroeconómicos de la globalización de las últimas décadas que a los aportes que desde lo artístico y lo estético que los artistas y sus obras puedan hacer.

HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA:
LOS LINDES DE LA ESTÉTICA.
AFECTO, ENTUSIASMO Y SENTIDO COMÚN

JOSÉ LUIS BARRIOS
Universidad Iberoamericana

Preliminares

La imaginación es una facultad quasi divina que percibe todo en principio, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías...

Baudelaire

En la cultura occidental la tensión entre historia, arte, estética y política es una superficie donde se trazan y se definen las condiciones materiales y discursivas de lo que en el siglo XIX se intentó nombrar como “Ciencia del espíritu”. De genealogía profundamente hegeliana, estas “ciencias” fueron el intento de definir un cierto carácter objetivo respecto al quehacer humano que en alguna medida, garantizará el valor de verdad de estos saberes a la manera de los métodos científicos. En el centro de esta discusión, y sobre esto me gustaría insistir a lo largo de las siguientes páginas, se encontraba —como de hecho creo que se encuentra hasta nuestros días— el estatuto crítico del saber sobre el arte que Kant instaló como condición de lo estético desde el siglo XVIII. La estética kantiana es algo más que un análisis de las condiciones de posibilidad del juicio de gusto, desde mi perspectiva, es un sistema discursivo donde lo estético aparece, al mismo tiempo, como la aporía misma de la modernidad y como la condición crítica al paradigma racionalista y científicista que se produce desde el siglo XVII. Son muchas las aristas que tiene la llamada tercera crítica, sin embargo, a mí me gustaría rastrear la relación entre cuatro conceptos donde se “enreda” la potencia crítica de la estética kantiana: el sentido común, la figura del genio, la idea de entusiasmo y la del afecto.

Sabemos que el canon estético y de la historia del arte de la modernidad suele centrar sus análisis sobre la idea de lo sublime. Sin duda ésta ha ocupado un lugar fundamental para definir las relaciones entre arte, indeterminación e irrepresentabilidad. Ha permitido, también, pensar una cierta secularización de lo sagrado vía la producción artística, pero, sobre todo, ha permitido que la función de lo estético sea reificada en las producciones artísticas que tienden a hacer de la indeterminación (la abstracción y la expresión) el fetiche mismo de lo sublime. Quizá a partir de una cierta mirada de sesgo podamos resignificar la importancia que estos cuatro conceptos tienen a la hora de someterlos a una cierta crítica filosófica para potenciar, y esto incluso a más acá, más allá y a pesar de Kant, su capacidad crítica donde lo estético aparece como el borde, el linde, a la historia y a la política. Vayamos a ello...

Resonancias que puestas en el punto de colisión que el mismo Kant reconoce en lo estético, significa la producción de la aporía ontológica entre vida y arte, y la producción de las paradojas del discurso del saber y el poder de la modernidad. No es gratuito que sea la estética ese ámbito donde desde hace varios siglos los saberes han encontrado los puntos de sustracción a los órdenes del discurso lógico, como tampoco es gratuito, que la producción artística desde la modernidad mantenga una relación con lo estético como aquello que posibilita su universo de efectuación política.

En este contexto la *Crítica de la facultad de juzgar* es algo más que el último tramo de un sistema filosófico que sin duda ha sido determinante en el modo de distribuir los órdenes de la representación y del discurso en la modernidad. Es un terreno pantanoso en el que el pensamiento moderno entró y que ha dado mucho que pensar. Un terreno donde Kant reconoce que la pregunta por las condiciones de posibilidad del afecto, la vida y lo singular son necesarias para entender las relaciones entre arte, historia del arte, estética y política.

*El fundamento del juicio estético:
el sentido común y el genio como categoría*

Si los análisis kantianos sobre el espacio y el tiempo han sido particularmente significativos para entender las condiciones *a priori* de la sensibilidad, también es cierto que las derivas de éstos hacia el juicio estético obligaron a Kant a reconfigurar el modo en que dichas formas puras de la sensibilidad operan a la hora de tener que explicar la manera en que en este tipo de juicio opera. No basta su mera función formalizante en sucesión y figuración, antes bien, para el juicio estético importa el modo en que la

“imaginación” configura libremente estos datos, importa la manera en que el afecto y las emociones entran en juego como condiciones necesarias que determinan lo que agrada o no agrada al sujeto. Sin embargo, tampoco es suficiente al agrado o lo desagradable como fundamento trascendental subjetivo del juicio estético, para Kant, debe poder definirse cierta condición del agrado que haga factible la pretensión de universalidad del juicio y que además defina posibilidades de conciliación entre lo estético y lo ético.

Es aquí donde me gustaría avanzar sobre una lectura dialéctica sobre la tensión entre el sentido común y la figura del genio como dos *cuasi-conceptos* kantianos a partir de la cuales; primero, entender cuál es el límite “crítico y normativo” que el filósofo de Königsberg le impone a lo estético; para enseguida, intentar mostrar que es sobre este límite que se puede conducir lo estético hacia la potencia crítica de lo artístico, lo histórico y lo político.

Dos citas para ubicar la discusión, una del parágrafo 20 y otra del parágrafo 47. Respecto al sentido común Kant afirma:

Si los juicios del gusto (como los del conocimiento), tuviesen un principio objetivo determinado, quien los emitiese de acuerdo a éste pretendería que su juicio tuviese necesidad incondicionada. Si carecieran de todo principio como el mero gusto de los sentidos, no se llegaría a concebir siquiera [que tuviesen] necesidad alguna. Deben tener, por consiguiente, un principio subjetivo que determine, solo por el sentimiento y no por concepto, y sin embargo, con validez universal, lo que plazca o displazca. Pero un tal principio sólo podría ser considerado como un *sentido común*.¹

Más adelante respecto al genio escribe; “Genio es la originalidad ejemplar del don natural de un sujeto en el uso *libre* de sus facultades de conocimiento.”² Ahí donde la imaginación conforma la relación entre la *fuerza de ánimo* y las ideas de la razón, se produce la cuasi-categoría del genio.³ Ahora bien esta conformación para Kant es posible, gracias a que el “genio” es:

- 1.º [... el talento de producir aquello de que no se puede dar una regla determinada, y [...] por consiguiente, la originalidad es su primera cualidad.
- 2.º [...] sus producciones deben ser modelos, deben ser ejemplares [...]es

¹ Emmanuel Kant, *La crítica de la facultad de juzgar* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1992), 152.

² Kant, *La crítica de la facultad de juzgar*, § 29, 226.

³ Relación enunciada en el concepto de idea estética. A saber. Representación de la imaginación que da ocasión que pensar sin *concepto*, en consecuencia algo que ningún lenguaje puede plenamente alcanzar. Véase Kant, *La crítica de la facultad de juzgar*, § 49, 222.

decir, servir de medida o de regla de apreciación. 3.º [...] da la regla para una inspiración de la naturaleza, y de este modo el autor de una producción, siendo deudor a su genio, no sabe él mismo cómo se hallan en él las ideas; no está en su poder formar otras semejantes gradual y metódicamente, y comunicar a los demás preceptos que les pongan en condiciones de poder ejecutar semejantes producciones. (Por esto es sin duda por lo que la palabra genio se ha sacado de la latina *genius*, que significa el espíritu propio particular, que ha sido concedido a un hombre al nacer, que le protege, le dirige y le inspira ideas originales.)⁴

La imaginación en Kant es un concepto escurridizo, sobre todo porque en ella se producen las condiciones formal-trascendentales del espacio y el tiempo de la representación, pero también porque en ella se definen las condiciones de posibilidad tanto del juicio estético, como la potencia creadora del genio. La imaginación es la facultad que define el orden del sujeto en lo que se refiera a la sensibilidad. Para decirlo de otra manera, en la imaginación creadora, que en alguna medida es la de juicio de gusto y en sentido fuerte, le es de la genialidad, los conceptos son “efectuaciones” de ánimo en lo sensible. Son como más tarde lo definirán Deleuze y Guattari, perceptos y afectos. Aquí no es lugar para explicar ampliamente esto, baste con decir que el momento libre de la imaginación es el que tiene que ver con el modo en que el sujeto no somete a necesidad apodíctica las intuiciones sensibles y al mismo tiempo establece condiciones de sobrepasamiento materiales a la propia subjetividad y le permite explicar el modo en que el contenido afectivo del dato sensible puede ser pensado como condición de lo estético; pero también esto posibilita que dicho contenido afectivo, referido a lo sublime y su relación con la autonomía de la voluntad, devenga en lo ético sublime, devenga en entusiasmo. Algo que define cierto carácter utópico y mesiánico de la creación que será determinante para el desarrollo modernismo y la vanguardia artística del siglo XIX y principios del siglo XX.

Sobre esto volveré más adelante, para lo que aquí importa es preciso observar que lo que Kant hace, al menos desde el análisis que aquí desarrollo, es una suerte de reducción trascendental donde el sentido común, en tanto lo “lo común en los sentidos” y el genio, como potencia creadora de la regla de lo singular, son en realidad dos momentos analíticos de la estética kantiana que le garantizan varias cosas. Primero, una cierta correspondencia entre la estructura de la sensibilidad y la condición mínima de la creación artístico en términos *poiesis* (un saber hacer) que determina tanto el momento apriorístico de lo sensible como el momento “categorial” de

⁴ Kant, *La crítica de la facultad de juzgar*, § 46, 217.

la imaginación creadora. Segundo, este saber además funciona de acuerdo *pathos* del ánimo del genio, que en palabras de Kant, "...es deudor de la naturaleza" y que sin saber nada de ello más que su capacidad de producir la regla del singular, lleva a cabo una mimesis de lo singular entendida como capacidad de dar figura al contenido material de las sensaciones (en principio las emociones y los afectos). De ahí la referencia al término latino *genus*. En este sentido la figura del genio podría ser pensada como el equivalente estético del yo lógico kantiano, salvo que mientras que en el yo lógico garantiza la universalidad y la necesidad del saber científico, en el "yo estético", el genio, aparece como una indefinición cuasi transcendental de la presencia de la naturaleza en la subjetividad y acerca peligrosamente lo sublime a la potencia creadora del genio. Tercero, esta peligrosa proximidad obliga a Kant a llevar a cabo una compleja operación que se traduce, y tal parece ser el saldo con el que el arte, la estética y la historia del arte desde el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX se tienen que enfrentar. Se tienen que enfrentar a la urgencia de separar y suturar, al mismo tiempo, la relación entre el arte de la vida, pero sobre todo a separar la estética de lo político y con ello producir las múltiples derivas que conocemos en la antinomia moderna que ya Benjamin enunciara en doble formulación como politización de lo estético/estetización de lo político.

Estoy consciente de las implicaciones que cada una de estas consideraciones tiene. No puedo aquí ocuparme de cada una de ellas, pero lo que quiero sugerir con esto es que detrás de estas consideraciones lo que está en juego en la urgencia de Kant de poder resolver la contradicción que se abría en su sistema entre sensibilidad, afecto y deseo, por un lado; y libertad y moral por el otro. Contradicción que Kant intentó resolver en el *pathos* de lo sublime moral llamado "entusiasmo" y que nos otra cosa que la inscripción de lo estético en un afecto a partir del cual definió el carácter utópico/político del arte. Vayamos a ello...

El entusiasmo

Para abordar este concepto, pero sobre todo para poder conducir mi argumento al punto que me interesa, a saber, el intento de encontrar aquello que "falta" en la estética kantiana y que desde mi perspectiva define ciertas condiciones de posibilidad en torno a los desbordamientos de lo estético, me gustaría referir un par de citas de Kant. Una de la *Crítica de la razón práctica*, la otra de la *Crítica del juicio*. Aquí la primera:

Dos cosas llenan el ánimo de admiración y respeto, siempre nuevos y crecientes, cuanto con más frecuencia y aplicación se ocupa de ellos la reflexión:

*el cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mí [...] ante mí las veo y las enlazo inmediatamente con la consciencia de mi existencia.*⁵

En la tercera crítica el filósofo afirma:

En efecto, ¿qué es lo que aun al salvaje le objeto de la mayor admiración? Un hombre que no se aterra, que no se atemoriza, que no elude, pues el peligro, y que a la vez pone manos a la obra enérgicamente en plena deliberación. Aún en el estado más civilizado de todos se conserva esta preferente reverencia hacia el guerrero. [...] De ahí que por mucho que se pueda discutir, en la comparación entre el hombre de Estado y el mariscal, acerca de la eminencia en el respeto que merece uno más que otro, se decide el juicio estético por el último. Aún la guerra, cuando es conducida con orden y sagrado respeto de los derechos civiles, tiene en sí algo sublime, y al mismo tiempo vuelve tanto más sublime el modo de pensar del pueblo...⁶

Entre estas dos citas de Kant se produce una tensión sobre la que me gustaría insistir. En la primera, el filósofo alemán refiere a cierta cualidad “estética” donde es factible relacionar la idea de naturaleza a la idea de ley moral. Tanto la noche estrellada como el reconocimiento de la conciencia de la ley moral producen *asombro* y *veneración*. Como *admiración* y *respeto* produce el mariscal (el guerrero) sobre el hombre de Estado. No debieran pasarnos inadvertidos dos asuntos: el de la relación posible que se puede establecer entre los conceptos de asombro y veneración con los de respeto y admiración. Aquí importa llamar la atención sobre el *con-texto* en que Kant elabora sus consideraciones sobre estas cuatro ideas. El asombro y la veneración forman parte de los argumentos que se desarrollan el interior de *La crítica de la razón práctica*, mientras que el contexto respecto al respeto y la reverencia las argumenta en la *Crítica de la facultad de juzgar*.

De acuerdo a esto, podemos pensar que la “simpatía” que produce la ley moral expresa cierta índole no racional que acompaña a la ley. Así el sujeto se “asombra” de la ley y entonces la “venera”. Bien podemos invertir los términos de esta afeción y pensarlos como afectación, pensarlos desde aquello que los produce: la ley moral es asombrosa y venerable. Si aventuramos una interpretación en cifra kantiana de esta inversión, lo asombroso y lo venerable son factibles de ser pensados como un registro estético de lo moral que aparece ante el sujeto como una suerte de indeterminación emotiva, algo que aproxima el asombro y la veneración ante la ley al concepto

⁵ Emmanuel Kant, *Crítica de la razón práctica* (Salamanca: Sígueme, 1998), 197.

⁶ Emmanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1991), 175, § 28.

de lo sublime tal y como lo propone Kant. ¿Se trata entonces de una suerte de fundamento ontológico del afecto análogo al que Kant establece respecto al sentido del temor ante lo sublime, pero con la salvedad que aquí entre lo asombroso y lo venerable se dibuja una ambigüedad que no dejar de llamar la atención?

El otro lado de esta ambigüedad es el que tiene que ver con la admiración y la reverencia. Si del lado de la ley moral se opera una cierta esteticidad de la norma, pareciera ser que del lado de lo estético se lleva a cabo una moralización del afecto. De acuerdo a esto, lo que asombra del guerrero produce la reverencia que se le guarda. La reverencia siempre es ante algo o alguien cuya cualidad axiológica se explica por una cierta fascinación ante el cumplimiento del deber o de la ley. Así el asombro puede ser interpretado como el momento estético donde se expresa la desproporción que el sujeto padece ante aquello que se guarda reverencia. No veneramos ni guardamos reverencia ante una noche estrellada o ante un mar embravecido, como tampoco nos asombramos y menos aún respetamos sin más a un guerrero o a un militar.

Acaso por ello se vuelve inquietante la relación entre estos cuatro términos. Pensadas en su mutua implicación; lo asombroso y lo venerable encuentran, de un lado, su condición de posibilidad en el hecho de que “los relaciono [...] con la *conciencia de existir*”, dirá Kant; y por el otro lado, la reverencia y el respeto son ante el guerrero son sublimes y producen un afecto sublime en el pueblo. ¿Cómo relacionar entonces lo asombroso y lo venerable con la reverencia y la admiración? ¿La fascinación de ante mi conciencia de existir hace eco ante la grandiosidad de la guerra y el guerrero? ¿No se teje aquí una intriga entre la fuerza y el poder que se vuelve fascinante y que condena todo el criticismo kantiano a ser una pura ideología? Pareciera, como lo he intentado mostrar en otra parte, que el momento de coincidencia entre la autonomía de la voluntad y el arrobamiento del sujeto en lo sublime está en el punto donde confluyen el poder y la fuerza del ánimo. Sin duda se trata de esto, pero con una salvedad, pues mientras la experiencia estética de lo sublime tiene que ver con el temor ante la potencia de la naturaleza, la admiración está relacionada con el carácter moral de lo sublime, algo que Kant define como entusiasmo. De ahí el entusiasmo como “la idea de bien acompañada de afecto”.

Sin duda, el entusiasmo es una suerte de estrategia discursiva que le permita a Kant reconducir lo sensible hacia el orden de lo moral y con ello salvaguardar el ímpetu ilustrado de su pensamiento, es decir salvaguardar el orden de lo social y la paz perpetua como finalidad de la historia (un par de datos que pueden orientar esta afirmación: La *Crítica del juicio* apareció en 1790, *Sobre la paz perpetua* se publicó en 1795). Pero más allá de esta constatación, si la estética kantiana estaba dirigida a producir un orden del

discurso que diera lugar, de manera más que suficiente, a los cuerpos, a lo sensible, al ánimo, a las pasiones y a los afectos dentro de su arquitectónica de la modernidad, cómo pensar entonces el lugar que lo sublime tiene a la hora de enfrentarnos a una afirmación apenas dicha de prisa y en una nota a pie de página en la *Crítica del juicio*, a saber:

Los afectos son diferentes a las pasiones. Aquellos se refieren meramente al sentimiento, éstas pertenecen a la facultad de desear y son inclinaciones que dificultan o imposibilitan toda determinabilidad del arbitrio por principios. Aquéllos son tempestuosos e impremeditados, éstas perdurables y deliberadas: así el enojo, en cuanto ira, es una afecto, pero como odio, (sed de venganza), una pasión. Está última nunca y en ninguna relación puede ser llamada sublime, porque el afecto es ciertamente impedida la libertad al ánimo, pero es suprimida, en cambio, en la pasión.⁷

En este punto, sin duda, me veo obligado a recordar algunas cualidades propias de lo de sublime. Si en el juicio estético de lo sublime el sujeto al mismo tiempo que es arrobado por la potencia de la naturaleza se resguarda en su capacidad de representación, es fácil entender que lo que a Kant le interesa reafirmar con esta distinción es la libertad del sujeto ante la experiencia. Lo que en otras palabras significa, que la salvaguarda de la autoconciencia del sujeto en esta experiencia funciona en el mismo sentido en que lo hace la autonomía de la voluntad ante el imperativo moral, algo que también permite mostrar la relación que hay entre lo sublime y el entusiasmo. Visto así el afecto aparece en lo sublime, y tal es lo que quiero sugerir, como el intento kantiano de suturar la separación entre naturaleza y conciencia. Dicho de otra manera entonces si el sujeto moral kantiano a lo que rehúye es el momento de apetito y las pasiones, y al hacerlo define el fundamento de la ley; en cambio ante lo sublime, particularmente el dinámico, lo que hace el sujeto es restituir las condiciones ontológicas de esa huida a través de lo estético. En este contexto no deja de sorprender porque Kant se dedica a ilustrar lo sublime en las figuras del bárbaro y el civilizado, en las figuras del mariscal y el hombre de estado, finalmente en las figuras de la guerra y la paz. Como tampoco deja de sorprendernos porque establece una analogía entre “el cielo estrellado y la ley moral dentro dentro de mí”. En estos ejemplos se muestra la tensión entre potencia y fuerza, pero muestra también que lo que apenas funciona como ejemplo en Kant, quizá no sea más que el reconocimiento del lugar político de la libertad pensada como potencia estética de los afectos en un momento donde la soberanía se desplazaba del cuerpo del rey al cuerpo del pueblo.

⁷ Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, 184, § 29.

En este sentido lo sublime es una sutura estética que si en principio parece sustraerse del arte, no así de la vida, la naturaleza, las pasiones y los afectos.

La omisión de la estética kantiana como potencia crítico estética de lo político: un relectura del sentido común

Si como lo expuse más arriba, es factible leer un suerte de condición de posibilidad de lo estético en su conjunto en la tensión entre el sentido común y la figura del genio que le permite garantizar a Kant tanto la regla de lo artístico, como la potencia estética de la naturaleza; sin embargo el momento de separación que en principio elabora sobre lo bello y lo sublime, es algo más que una división entre el arte y la naturaleza, es una fractura política entre la vida y la representación sobre la que se construye el proyecto moderno de arte; esta fractura como bien lo observa Gadamer procede de las formalizaciones que Kant hace del sentido común a través del gusto. De acuerdo a Gadamer el gusto es ya una operación de conocimiento que permite separar el instinto de la libertad. El gusto es una suerte de suplemento al instinto en tanto no responde a la necesidad ni a la inmediatez. En este sentido el gusto adelanta un cierto modo de conocer que su validez se funda en su pura positividad, en tanto le va implícito *reconocer como bello o sublime un todo que debe concordar con lo singular*. Así el gusto es una suerte de soberanía, que en palabras de Gadamer: “pertenece al ámbito de lo que bajo el modo de capacidad del juicio reflexivo, comprende en lo individual lo general bajo lo cual debe subsumirse.”⁸

No tengo espacio para elaborar demasiado esta idea, lo que aquí interesa es resaltar, lo que desde mi perspectiva es una observación precisa en Gadamer. Sin duda la correspondencia entre sentido común y gusto en Kant puede ser leída como el desarrollo de un argumento mediante el cual busca una cierta correspondencia entre la condición de posibilidad del juicio estético y la categoría que lo funda; es decir la correspondencia entre el sentido común y la figura del genio. Algo que a los ojos de Gadamer responde al carácter ilustrado del pensamiento kantiano. El argumento kantiano es claro al respecto, la pretensión de universalidad del sentido común descansa en el hecho de que la experiencia estética puede ser comunicada y además autorrepresentada como ánimo en sujeto.

Si bien Gadamer puntualiza sus consideraciones sobre el carácter causi trascendental del sentido común, sin embargo, le critica a Kant el hecho de haberlo desarraigado del modo en que éste había sido entendido por la tradición filosófica. En particular el haber sustraído el sentido

⁸ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Sígueme, 1993), 70.

común de lo histórico en tanto fundamento de la capacidad deliberativa de los individuos. En nombre de la autonomía del arte, la estética —según esto— fundó su discurso en la figura del genio como idea trascendental del poder creador de la imaginación y a partir de ahí derivó la forma del sentido común como estructura a priori de un *sentido común a los sentidos*: una cierta correspondencia entre idea y juicio subyace detrás de esta postulación kantiana. Son muchas las implicaciones que esto tiene, sin embargo, aquí me gustaría desarrollar una aproximación distinta a lo que a los ojos de Gadamer es una reducción problemática que Kant hace en torno al sentido común. Si hemos de seguir a Gadamer en su consideración sobre la raigambre histórica del sentido común, tendríamos que concederle la primacía a la tradición y con ello a las llamadas Ciencias del espíritu, es decir a cierta consideración conservadora o culturalista que tiende a explicar el arte de acuerdo a ciertas nociones conservadoras, lo que a decir verdad lo condenan a un tono liberal al discurso sobre el arte. Esto desde luego puede ser funcional y pertinente respecto al intento de preservar el canon occidental sobre el que se definen modos de distribución discursiva sobre el arte.

En cambio aquí propongo leer el sentido común desde una perspectiva que lo conecta no con los modos valorativos de entender los intercambios comunitarios, sino con los modos de afectación entre los cuerpos, es decir, como potencias, fuerzas y poderes que entran en conflicto en el espacio social y con ello producen reglas de lo singular a partir de la singularidad de sus colisiones. Desde luego esto no cancela las formas de la tradición, de la cultura y de la historia; más bien lo que potencia es el carácter político del pasado en tanto en el presente de lo sensible, es decir en el orden de lo estético.

Visto desde esta perspectiva quizá la diferencia que Kant hace entre afecto y pasión tenga que ver con el carácter político de lo estético. Si el afecto ciertamente impide la libertad al ánimo y la pasión la suprime, quizá lo que habría que pensar es que Kant al tiempo que intentaba conducir, en lo ontológico, esta potencia de lo indeterminado de lo sublime dinámico hacia la naturaleza y lo ético-político hacia el entusiasmo; reconocía en este límite al arte un cierta condición de posibilidad crítica de lo estético que más tarde Nietzsche, Freud y Marx reconocerían como los campos de inmanencia de la vida y el cuerpo en la historia y la cultura, que Adorno y Benjamin diagnosticarían como infierno de la modernidad y potencia revolucionaria del pathos de la historia y que incluso Deleuze y Derrida reconocerían como el orden del acontecimiento como sustracción radical de lo vivo a la hegemonía del discurso. Quizá esta consideración del afecto, incluso a pesar de Kant, nos permita pensar como se inscribe la relación entre aporía, paradoja y singularidad a la hora de intentar explicar porqué el arte ha desbordado el límite de la representación, del objeto,

del gusto, del discurso y reiterar que si la estética sigue siendo pertinente, es porque Kant a través de ella pudo enunciar el carácter singular de la imaginación al punto donde quizá la cifra de toda crítica política tiene que ver con la capacidad de hacer advenir al presente de la historia la regla de existencia de lo singular, que es siempre la del arte.