

De la latencia a la elocuencia

DIÁLOGOS DEL
HISTORIADOR DEL ARTE
CON LA IMAGEN

MÓNICA PULIDO ECHEVESTE
coordinadora



De la latencia a la elocuencia

DIÁLOGOS DEL
HISTORIADOR DEL ARTE
CON LA IMAGEN

De la latencia a la elocuencia

DIÁLOGOS DEL
HISTORIADOR DEL ARTE
CON LA IMAGEN

MÓNICA PULIDO ECHEVESTE
coordinadora

ELSA ARROYO LEMUS
JESÚS FERNANDO MONREAL RAMÍREZ
KATIA OLALDE RICO
colaboradores



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA
MORELIA 2017

ÍNDICE

- | | |
|---|------------|
| DE LA LATENCIA A LA ELOCUENCIA | 6 |
| Diálogos entre el historiador del arte y la imagen
Mónica Pulido Echeveste | |
| LA “PRESENCIA” DE LA IMAGEN | 16 |
| Estudios sobre las técnicas y los materiales de la
pintura novohispana
Elsa Arroyo Lemus | |
| CARTOGRAFÍAS DE LO SAGRADO | 56 |
| Los santuarios de la ciudad de Valladolid
de Michoacán
Mónica Pulido Echeveste | |
| MULTIMEDIA Y TECNOLOGÍAS | 109 |
| de comunicación electrónica en las artes visuales
de la Ciudad de México (1985-1995)
Jesús Fernando Monreal Ramírez | |

CONSTRUIR OBJETOS DE ESTUDIO

162

Desde las tensiones entre la historia del arte
y el activismo político

Katia Olalde Rico

De la latencia a la elocuencia

DIÁLOGOS DEL HISTORIADOR
DEL ARTE CON LA IMAGEN

MÓNICA PULIDO ECHEVESTE
coordinadora

DE LA LATENCIA A LA ELOCUENCIA

Diálogos entre el historiador del arte y la imagen

Los cuatro ensayos que se reúnen en este volumen versan sobre temas y temporalidades muy diversos: desde las técnicas y materiales de la pintura novohispana hasta el surgimiento de nuevos soportes y géneros en el arte multimedia que se inició en México durante la década de los 90. Tablas y lienzos del siglo XVI, imágenes que se presumen milagrosas, bordados de hilos multicolores que dan nombre a los rostros de desaparecidos y actos performáticos que experimentan con nuevas tecnologías, convergen aquí bajo el gran manto de la historia del arte.

Desde su ingreso a las universidades en el siglo XIX como una disciplina de las humanidades hasta el día de hoy, los objetos de estudio de la historia del arte se han transformado y diversificado tanto que parecieran abarcar la totalidad del mundo de lo visual. Pero tras esta expansión de la categoría de lo artístico, los historiadores del arte han tenido que construir también nuevas estrategias heurísticas.

En una conferencia dictada en 1966, Ernest Gombrich exponía ya los retos a los que se enfrentaba su generación al rebelarse contra una historia del arte centrada en el estudio de los estilos, pues tal como se le concebía en aquella época:

La historia del arte, en general, creció como complemento del coleccionismo. Su función primordial es y ha sido la identificación de estilos con el propósito de fechar y atribuir las obras de arte, de distinguir lo genuino de lo espurio y

lo auténtico de las imitaciones. Es obvia la enorme deuda que tenemos con esa tarea preliminar de clasificación y filtrado, que se ha desarrollado durante una década o más.¹

Han pasado ya varias décadas desde el momento en que Gombrich confesara su incomodidad ante los límites que el formalismo imponía a la historia del arte. En los 90, los estudios señeros de David Freedberg (1991), Hans Belting (1994) y Alfred Gell (1998), entre otros, renovaron las preguntas que se planteaba la historia del arte poniendo a discusión problemas como el poder de las imágenes, la manifestación de las imágenes sagradas como “presencias”, o bien la capacidad de las imágenes de actuar como agentes sociales activados por los usos y las expectativas que se tienen sobre ellas.² La diversidad de preguntas que podían plantearse al reconocer a las imágenes como artefactos culturales de gran complejidad, obligó también a ampliar los métodos para poder ofrecer respuestas.

Es probable que para la generación que está actualmente en formación de pregrado, las propuestas de Belting, Freedberg, Gell y otros autores, que en su momento resultaron polémicos, se hayan convertido ahora en parte del paradigma vigente, en la “ciencia normal”, como denominó Thomas S. Kuhn a la constelación de hechos, teorías y métodos que son reconocidos como válidos o vigentes y que son legitimados desde los libros de texto y los programas de estudio universitarios.³ Pero ahora, para los estudiosos de la imagen –y en

¹ Ernest H. Gombrich, *Variaciones sobre la historia del arte. Ensayos y conversaciones* (Buenos Aires: Edhasa, 2015), 23.

² David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991), Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the image before the Era of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon, 1998). Las obras de Freedberg y Belting han sido traducidas al español. Se citan las versiones en inglés por el impacto que causaron en la historia del arte y en las academias tanto anglo como hispanoamericanas.

³ Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas* (México: FCE, 2006).

especial para los estudiantes que se enfrentan por primera vez a la experiencia de plantear una hipótesis y una metodología para probarlas— las dificultades son otras. Al no existir una pregunta unificada sobre el estilo no puede haber, tampoco, un solo modo de responder ante las interrogantes planteadas sobre la imagen. Tal como señala Hans Belting,

la producción artística ha perdido su necesidad interna, el principio de forma o estilo por el que la historia del arte podía ser distinguida de otras formas de interpretación histórica, ya no vale como garantía de la autonomía de la disciplina. El colapso de la idea de estilo como factor unificador de la historia del arte ha resultado una proliferación de diferentes historias del arte, cada cual siguiendo su propio programa.⁴

Como resultado de esta pérdida de unidad de la historia del arte como disciplina autónoma, nos dice Keith Moxey, “la lucha por el método perdió su agudeza y los intérpretes sustituyeron una historia del arte convincente por varias, en realidad muchas historias del arte que, cual métodos, conviven pacíficamente entre sí como las diferentes direcciones del arte contemporáneo”.⁵ Es por ello que los historiadores del arte reconocen ahora que, al encontrarse con una imagen como objeto de estudio, la capacidad potencial que tiene la obra de generar sentido y significado se encuentra latente. Sólo a través de la construcción de una metodología adecuada se logra volverla elocuente.

Los ensayos que conforman este libro nacieron de una serie de talleres organizados en el marco del proyecto *De la latencia a la elocuencia. Diálogos del*

⁴ Hans Belting, *The End of Art History*, citado por Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004), 123.

⁵ Moxey, *Teoría, práctica y persuasión*, 123-124.

historiador del arte con la imagen (PE403915), financiado por el Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPI-ME) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM. Estos cursos-taller fueron impartidos por estudiantes del programa de doctorado en Historia del Arte de la UNAM a los alumnos de la licenciatura en Historia del Arte de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, durante el año 2015.⁶

Los ponentes abordaron problemáticas de distintas temporalidades (prehispánica, virreinal, moderna y contemporánea), manteniendo como hilo conductor un problema metodológico: cómo se construyen desde un diálogo continuo entre las imágenes, los documentos primarios y la teoría, un objeto de estudio. ¿Se trata acaso de un descubrimiento o el hallazgo de un tema que subyace a la espera de que un historiador dé con él? ¿O bien es una construcción que reconoce que “no hay nada evidente en los conceptos de arte, historia del arte, o estética” y que “lejos de pertenecer al orden de las cosas, han sido expuestos como construcciones culturales que están atadas a la época y el lugar de su creación?”⁷

Aunque no hay una respuesta única a esta pregunta, a lo largo de los ensayos cada autor presenta al estudiante los problemas que han surgido a través de su investigación doctoral, así como las estrategias que ha aplicado para darles solución. En cada caso, se puede reconocer a la obra como un “principio activo”, un artefacto con una vida propia que, ante la experiencia del espectador, es capaz de generar una significación.⁸ La diversidad de temas y de conceptos teóricos pretende, asimismo, hacer visible lo imperioso que re-

⁶ En la serie de talleres impartidos durante el año 2015 en la ENES Morelia participaron también Rocío Margarita Gress Carrasco, María del Rosario Nava Román y José Guillermo Arce Valdez. Los talleres se impartieron con éxito aunque sus ensayos no lograron incorporarse a este volumen.

⁷ Moxey, *Teoría, práctica y persuasión*, 125.

⁸ George Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), 32.

sulta el diálogo entre la historia del arte y otras disciplinas. Si bien los artículos funcionan como textos introductorios a los distintos temas son también una invitación a plantearse nuevas preguntas y explorar otros campos.

En su libro *Vivir, pensar, mirar*, Siri Hustvedt advierte contra el peligro de las “islas” que se forman dentro de las disciplinas. Es cada vez más frecuente que los estudiantes de una cierta especialidad lean sólo a los “autores obligados” y adquieran una formación teórica casi idéntica. Bajo este esquema, es probable que sus investigaciones se basen en fuentes totalmente previsibles, que sigan –como la autora a la que lee Siri– “una línea de pensadores preestablecida a los que debe mencionarse y salta de uno a otro, pero nunca se aventura más allá de esa particular geografía de referencias compartidas”.⁹ Reunir en un mismo volumen artículos de temporalidades y problemáticas tan diferentes es en cierto modo un exhorto a romper los límites entre las islas.

Con frecuencia, en la literatura especializada se publican únicamente los resultados finales de una investigación con los argumentos que la sustentan. El proceso para llegar a dichas conclusiones queda velado, o bien se relata sólo de manera implícita. Sin embargo, es justo a partir de las paradojas y las encrucijadas que el investigador muestra su creatividad y recurre a otras ciencias para, finalmente, poder generar una metodología adecuada para su objeto de estudio. Es nuestro objetivo exponer el proceso junto con los resultados e incluir interrogantes que aún quedan abiertas, de modo que los procesos epistemológicos y heurísticos de la disciplina se vuelvan más transparentes.

En su artículo, Elsa Arroyo propone una aproximación a la dimensión material de la pintura novohispana que invita a pensar en la obra como

⁹Siri Hustvedt, *Vivir, pensar, mirar* (Barcelona: Anagrama, 2013), 142.

artefacto. La imagen que resulta del proceso creativo es producto de una serie de toma decisiones e intencionalidades por parte del artista, pero también de la transformación física a lo largo de la vida del objeto –ya sea por envejecimiento o a causas de otras razones–. Por lo tanto, más allá de ser analizada por su estilo, tema, forma o color, la obra se descubre a partir de su composición material: un soporte con estratos preparatorios, capas pictóricas, veladuras y barnices, sometidos a procesos de actualización, manipulación o restauración que la han llevado hasta su estado actual. Desde el reconocimiento de esta dimensión material que involucra a la obra en procesos tecnológicos y simbólicos, en sus cambios físicos, pero también en el del valor cultural que se le otorga, Elsa Arroyo propone un análisis de las intencionalidades y respuestas que produce en el espectador, centrándose en la “presencia” y “agencia” de los artefactos.

En el artículo “Cartografías de lo sagrado. Los santuarios de la ciudad de Valladolid de Michoacán”, analizo el crecimiento urbano de Valladolid, actual Morelia, a partir de dos conceptos que Richard Kagan ha revelado como claves para entender las imágenes y discursos sobre las ciudades hispánicas: el de *urbs* –la dimensión física de las casas, calles, plazas y edificios– y el de *civitas* –la comunidad de vecinos que la habitan–. Al examinar las imágenes retóricas de la ciudad desde un contexto local, en el que se hacen presentes las iniciativas de patrocinio de los obispos, el cabildo eclesiástico y el ayuntamiento, queda claro que los discursos que presentan a la ciudad como un espacio sacralizado funcionaron como un medio para resolver los problemas a los que se enfrentó esta ciudad, a medio camino entre el centro y la periferia novohispana, entre los siglos XVI y XVIII.

En un salto temporal hasta el México del siglo XX y partiendo de la arqueología de los medios como enfoque metodológico, Fernando Monreal analiza una serie de prácticas tecnológicas y discursivas acaecidas en México

entre 1985 y 1994. Se trata de prácticas artísticas que buscaron experimentar con la cultura de medios audiovisuales, como el video; con el uso de tecnologías de reproducción electrónica, como la fotocopidora y el fax; y con la computación gráfica y la telepresencia. Eran propuestas que, además, se mostraron interesadas en explorar los alcances y límites de la pintura, el dibujo y el grabado, cuestionando así su calidad de dispositivos canónicos de la historia del arte. Monreal se enfoca en describir cómo es que aparecieron esos modos de experimentación como resultado de lógicas combinatorias extrañas, para explicar así su relación con dispositivos de poder.

Por último, Katia Olalde propone una reflexión sobre los retos que implica construir como objeto de estudio las estrategias estéticas vinculadas a la lucha política emprendida por grupos y organizaciones civiles. A partir de la exposición de casos concretos en los que se evidencian, por un lado, las tensiones entre arte y política y, por el otro, la revisión de conceptos como “sistema del arte”, “experiencia estética”, “lo político”, “la política” y “lo público”, Olalde expone las peculiaridades de trabajar desde la historia del arte con acciones y acontecimientos efímeros, procesos que continúan abiertos en el presente y la organización de materiales, imágenes y registros que no han tomado aún la forma de archivos, recurriendo al empleo de técnicas y métodos propios de las ciencias sociales y la antropología.

Cada ensayo posee una lógica interna y está planteado desde objetivos específicos. Al igual que los talleres, estos artículos fueron pensados como un medio para introducir al lector a los problemas particulares, los enfoques teóricos y la bibliografía especializada de los diversos periodos y objetos de estudio. Y, aquel que emprenda la lectura continua de estos ensayos, podrá descubrir que más allá de la diversidad de objetos visuales se gana mucho al poder comparar tanto sus numerosos puntos de contacto como sus grandes diferencias. Así lo señala Keith Moxey:

La importancia de comparar el estudio de la pintura con, digamos, el estudio de la televisión o de la publicidad, está en la comprensión de las diferentes maneras en que los estudiosos y los críticos crean significación desde cada medio. La comprensión obtenida por las estrategias heurísticas practicadas en el estudio de uno, puede enriquecer los procedimientos que se usan en la interpretación de otro. Aunque este enfoque relativiza el estudio del arte, sugiriendo que es sólo una entre las muchas formas de producción visual, reconoce las preocupaciones éticas y políticas que motivan a sus estudiantes.¹⁰

Pues más que relativizar y disminuir el valor de los estudios sobre arte, esta conciencia sobre la construcción del objeto de estudio acrecienta el peso y la responsabilidad que tiene el propio investigador sobre su objeto de estudio, volviéndose conciente de su capacidad activa e incluso, podríamos decir, de su agencia.

MÓNICA PULIDO ECHEVESTE
abril de 2017.

¹⁰ Moxey, *Teoría, práctica y persuasión*, 125.

Bibliografía

- BELTING, Hans. *Likeness and Presence. A History of the image before the Era of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- FREEDBERG, David. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: An Antropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.
- GOMBRICH, Ernest H. *Variaciones sobre la historia del arte. Ensayos y conversaciones*. Buenos Aires: Edhasa, 2015.
- HUSTVEDT, Siri. *Vivir, pensar, mirar*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE, 2006.
- MOXEY, Keith. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2004.

La “presencia” de la imagen

ESTUDIOS SOBRE LAS TÉCNICAS
Y LOS MATERIALES DE LA
PINTURA NOVOHISPANA

ELSA MINERVA ARROYO LEMUS

LA “PRESENCIA” DE LA IMAGEN

Estudios sobre las técnicas y los materiales de la pintura novohispana

ELSA MINERVA ARROYO LEMUS

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

El objetivo de este ensayo es presentar algunas consideraciones relacionadas con el estudio de las imágenes en su dimensión material; es decir, en su carácter de “cosa”, artefacto u objeto hecho por el ser humano.¹ Todo abordaje sobre la técnica de una imagen parte del reconocimiento de que ésta “existe” o fue creada con una o varias funciones, ya fuese con fines de adaptar, impactar o modificar el mundo para hacerlo más habitable o hasta de operar como un instrumento usado desde lo individual para ejercer poder sobre los otros seres de la naturaleza o, al menos, de participar activamente en la esfera cultural que le dio origen y sentido. La existencia y agencia de una “cosa” es responsable de favorecer y promover el intercambio social dentro de los sistemas de comunicación establecidos entre la gente o de fungir como indicador y señal de identidad en el plano individual y social, e incluso, de transitar entre contextos sociales y culturales donde puede –o no– cambiar su modo de operación.

¹ El origen de este ensayo son las ideas vertidas en la introducción del trabajo que presenté como tesis doctoral. Elsa Arroyo Lemus, *Cómo pintar a lo flamenco: el lenguaje pictórico de Martín de Vos y su anclaje en la Nueva España* (Tesis de doctorado en Historia del arte, UNAM, 2015).

Desde esta perspectiva, lo que me interesa presentar como objeto de estudio es, por un lado, cómo la dimensión material de una obra se vincula con los procesos tecnológicos, simbólicos e históricos de una sociedad y, por el otro, cómo las transformaciones intrínsecas que experimentan las imágenes en su devenir en el tiempo, ya sea como resultado de un proceso intencional derivado de la acción humana o simplemente por el envejecimiento natural que sufre su estructura material al interactuar con el medio ambiente, se relacionan también con su agencia y la “presencia” de la obra en cada uno de sus estadios de “vida”. Detrás de este planteamiento está la tesis de carácter antropológico de Igor Kopytoff sobre la posibilidad de hacer biografías culturales de las “cosas” y no sólo de los seres humanos. En la escritura de una biografía cultural resulta capital considerar los eventos históricos y de recepción tras los que se operan modificaciones en el valor de intercambio del objeto, concebido entonces como mercancía (*commodity*).²

Y aunque desde el pensamiento warburgiano en los estudios de historia del arte la noción de imagen va más allá de los límites que impone la tradición (estilos, personalidad artística, influencias, formas) tengo el propósito de usar el término “imagen” para referirme a la pintura, justamente uno de los sujetos de investigación más tradicionales dentro de la disciplina.

La pintura, reconocida y clasificada como la obra resultante de una acción creativa, una superficie bidimensional ordenada según los principios de la composición, el diseño, el color o la voluntad del artista es, al mismo tiempo, una estructura tridimensional compleja. La pintura está compuesta por un soporte, comprende una sucesión de estratos preparatorios y de capas pictóricas aplicadas con distintas herramientas y métodos, y posiblemente presenta varios recubrimientos, veladuras y barnices. Además, la pintura es una de las

² Igor Kopytoff, “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process”, en *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Nueva York: Cambridge University Press, 1986), 64-90.

manifestaciones culturales más susceptibles de cambios y transformaciones; por ello, lo más probable es que al estudiar cualquier obra pictórica del pasado estemos frente a procesos de actualización y manipulación, restauraciones donde las consolidaciones, las sustituciones, el retoque, los repintes y los diferentes métodos de reintegración del color son, quizá, el único factor que contribuye a mantener la obra en su estado actual. De ahí la pertinencia de hablar de “imagen” cuando se estudia la pintura como materia y estructura.

Otra consideración merecen las pinturas que jamás han sido tocadas desde su momento de creación. Se trata de obras prístinas que, dependiendo de su edad, posiblemente se encuentran en estado de ruina. Éstas deben verse más bien como agentes que han desafiado a los sucesos del pasado, sobrevivientes del paso del tiempo.

El conocimiento de la materialidad de una imagen-pintura funciona como una especie de reemplazo de los testimonios sobre sus funciones sociales y culturales. En este proceso el investigador se “encuentra” con la obra y a partir de ella plantea preguntas básicas sobre su autor, la tecnología de la época que la originó, los métodos de trabajo dentro de los talleres, los cambios de significado de la imagen y su relación con los contextos culturales en cada una de sus etapas de “vida”. La historia del arte de este tipo se escribe del presente al pasado y es más útil cuanto menos información histórica se tiene de una obra.

El análisis material permite también descubrir las etapas, cambios o alteraciones derivadas del paso del tiempo, de sus funciones o destinos. La idea es que ninguna cosa sobrevive al tiempo sin mostrar huellas de envejecimiento o manipulación; incluso el abandono produce un patrón reconocible, por ejemplo, como ocurre con un contexto de enterramiento, con los colores en el perímetro de un cuadro que ha permanecido oculto detrás de un marco que jamás fue removido, con el crecimiento de microorganismos en los soportes

de las obras o con la pérdida de las propiedades físicas y químicas de un barniz –lo que se traduce en una red de craqueladuras de bordes abiertos–.

Este tipo de investigación también se centra en el estudio de las obras originales y excepcionales, en esas imágenes que tienen un “aura” o que han sido responsables de causar respuestas diversas por parte del espectador. Se dejan fuera las aproximaciones sobre aquellas obras que reproducen otras –incluso utilizando diferentes medios– donde la imagen original sobrevive como idea debido a fenómenos de repetición o cita, en un proceso que puede llegar a ser infinito.³

Es la dimensión material y no sólo su imagen lo que permite que algunos objetos se comporten como agentes y provoquen respuestas en el espectador. Si bien por “presencia” se puede entender también memoria o representación, aquí se retoma el término en tanto se vincula únicamente con la acción o la agencia. Alfred Gell hablaba de la relación entre las personas y los objetos situados en un sistema de acción en dos sentidos y en donde las cosas –los objetos artísticos– también mantienen una agencia que produce secuencias causales de eventos: “las cosas hacen que sucedan cosas”.⁴ Por ello, sostengo que las imágenes, sujetos de la memoria, se afianzan al devenir de los grupos humanos, incluso sin importar el espacio geográfico que les dio origen; son objetos desplazables que rebasan el horizonte temporal de su creación y por ello, son polivalentes. Sin embargo, no todas las imágenes corren con la misma suerte, algunas desaparecen como sus mismos usuarios. Por ello, la historia del arte también se ocupa de ejemplos que trascienden a la decantación del tiempo. Las imágenes *existen* gracias a que están conformadas por una sustancia que les permite ocupar un lugar en el mundo. Según la definición del diccionario, la sustancia es la materia “caracterizada por un conjunto específico y estable

³Sobre la noción de “aura” y la reproducción de las imágenes: Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Editorial Itaca, 2003), 42-48.

⁴Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 19.

de propiedades”.⁵ Dichas propiedades son el punto de partida de la perspectiva de investigación sobre las técnicas y los materiales.

La noción –de sesgo animista– sobre la “presencia” de las imágenes no es nueva, se ha abordado en años recientes desde la perspectiva de los estudios visuales, me refiero a la obra de W. J. T. Mitchell, *What do pictures want?*⁶ y la de Keith Moxey en “Visual Studies and the Iconic Turn”,⁷ con discusiones que se extienden al desarrollo de la *Bildwissenschaft* o ciencia de las imágenes, apoyada por planteamientos como los de Hans Belting en *Bild-Anthropologie*, donde se defiende la idea de que el medio que compone una imagen opera también como una metáfora del cuerpo humano, donde las imágenes internas tienen lugar gracias al funcionamiento de los órganos vitales.⁸

Me inclino por esta noción de un estatus animado de las imágenes o de la vida de las imágenes no por su novedad sino porque la considero una vía de explicación muy útil para la historia del arte, sobre todo, para hablar de la construcción física o la composición química de las imágenes, los objetos o los artefactos que tienen algo más que decir derivado del análisis de su estructura material. Creo útil considerar como tema nuclear de la investigación la idea de la “presencia” y extrapolar la metáfora de Belting, explicando la obra desde el interior del “cuerpo”, hasta develar o exponer los mecanismos de funcionamiento de los “órganos vitales”. Además, creo en la pertinencia de rastrear la presencia de la imagen en los diferentes estadios de tiempo histórico ya que éste ha dejado indefectiblemente sus huellas marcadas en la materia que constituye al objeto.

En cuanto a sus metodologías, los análisis de la técnica y materiales del arte descansan en las propuestas desarrolladas en disciplinas como la ar-

⁵ “Sustancia”, en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

⁶ W.J.T. Mitchell, *What do pictures want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

⁷ Keith Moxey, *Visual Time. The Image in History* (Durham: Duke University Press, 2013).

⁸ Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* (Princeton: Princeton University Press, 2011).

queología y la paleontología. La carencia de fuentes históricas y documentos obliga a que sean las propiedades y características físico-químicas de los objetos analizados tan importantes como el análisis del contexto de uso. Se llama “cultura material” a la información que se genera a través del escrutinio científico de los materiales y, para la antropología, la cultura material es sobre todo un testimonio de los conjuntos de creencias de las sociedades, de su comportamiento y de sus actitudes al construir y participar de los sucesos con los que se va haciendo la historia. El principal problema que se genera al estudiar los objetos como cultura material es la necesidad de establecer un modelo de interpretación y una metodología *ad hoc*, donde se requiere situar al objeto en un contexto determinado. De hecho, la definición del contexto es crucial ya que podría abarcar varios niveles: desde la estructura propia de cada una de sus capas o estratos constitutivos, hasta la obra completa, el lugar donde se produjo, la región o la época.⁹

Por otro lado, la dimensión material del arte surge como una necesidad cuando no hay otras fuentes de conocimiento acerca del objeto de estudio. De hecho, cobra su mayor importancia cuando el objeto mismo es la única manera de acceder al conocimiento deseado; es una vía para la descripción y la interpretación del arte cuando son escasos los documentos, testimonios de primera mano, opiniones, narraciones, versos o panfletos contemporáneos a su momento de creación; esto es, cuando no hay fuentes que permitan conocer lo que se ha llamado “el ojo de la época” o la forma particular de cada sociedad de percibir el arte.¹⁰

En este artículo se discutirán los alcances del estudio de las técnicas y materiales de la pintura novohispana como otra manera de explicación, otro

⁹ Sobre los nuevos enfoques de la arqueología respecto a la cultura material y las acciones de los individuos dentro de contextos culturales e históricos particulares véase: Ian Hodder, *Reading the Past. Current Approaches to Interpretation in Archaeology* (Nueva York: Cambridge University Press, 1986), 1-13.

¹⁰ Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (Barcelona: Gustavo Gilli, 2000), 60.

método para la construcción de argumentos, de discursos convincentes, de otras narrativas sobre el arte. Se expondrá que la explicación material de las cosas requiere de un trabajo de investigación forzosamente interdisciplinario donde se integran especialistas científicos para conseguir una explicación convincente sobre las “sustancias”. La historia del arte formula las preguntas a resolver por medio del conocimiento científico; por lo tanto, se pueden esperar tanto descubrimientos como invenciones o nuevos razonamientos sobre fenómenos bien conocidos.

En específico, se abordará la problemática del estudio material de la pintura novohispana a partir de una revisión global de su técnica, planteada desde una perspectiva estratigráfica donde se mencionarán casos específicos y ejemplos destacados.

El campo de estudio de la materialidad (*Technical art history*)

Debido a que la mayor parte de la pintura novohispana ha llegado hasta el momento actual gracias a algún tipo de intervención, tratamiento o restauración, su estudio material exige un acercamiento cauteloso y atento al descubrimiento de estos cambios o agregados a la materia original que constituye una obra. Como agente, la pintura es un contenedor de huellas del paso del tiempo y un elemento de reconfiguración permanente del pasado. Siguiendo a Georges Didi-Huberman, la imagen es también un testigo de la historia y opera como un referente para activar la memoria:

En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente esta nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.¹¹

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011), 32.

Hacer y escribir la historia de la agencia de las imágenes implica trabajar todo el tiempo en el territorio de la interpretación asincrónica y se opone a las perspectivas que buscan entender la obra sólo en su momento de creación, o que promueven “descubrir” su significado original y la manera en la que el arte sólo “refleja” su contexto social, político o económico.¹²

En años recientes, a la disciplina que combina la investigación de la historia del arte y el análisis de las fuentes históricas (por ejemplo, los documentos de archivo, las fuentes secundarias y los tratados del arte) con el examen detallado de los objetos, la reconstrucción experimental de las técnicas pictóricas y sus modos de aplicación, y la caracterización de los materiales por medio de métodos científicos se le conoce como historia de la técnica del arte o *technical art history*.¹³ Cada vez es más frecuente ver que las investigaciones universitarias y los catálogos y guiones de los museos o colecciones de objetos patrimoniales se acompañan de resultados obtenidos mediante la aplicación de estudios técnicos.

La investigación en el campo de la materialidad implica la aplicación de un tipo de conocimiento especializado donde se reúnen los planteamientos de diversas disciplinas humanísticas y científicas. Se trata de un área de conocimiento que no está definida rigurosamente, que no está delimitada en sus metodologías de estudio –por las variantes metodológicas que implica cada caso–, ni impone modelos teóricos para el análisis de los objetos, imágenes o artefactos sino que se constituye como un enfoque abierto y flexible donde se combinan diversos saberes para responder a cuestiones generales sobre el proceso de manufactura-creación de la obra, el principio de selección, preparación, manipulación y aplicación de sus materiales constitutivos, así como las

¹² Aquí retomo el análisis de Keith Moxey sobre las tendencias de la historia del arte en el siglo XX dentro del pensamiento Occidental en: *Visual Time. The Image in History*, introducción.

¹³ Jilleen Nadolny, Mark Clarke, *et al.*, “Art technological source research: documentary sources on European painting to the twentieth century, with appendices I-VII” en *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner y Rebecca Rushfield (Londres/Nueva York: Routledge, 2012), 3.

motivaciones y el desarrollo tecnológico que operó en el contexto histórico, social y cultural donde se originó el objeto. En la mirada y la aproximación del sujeto que investiga se centra la enunciación teórica y de método que conlleva cada caso, el cual exige una combinación de disciplinas y expertos enfocados a responder las preguntas vinculadas con la materialidad de la obra, con su “sustancia”, las intenciones, los métodos y los procedimientos seguidos durante su creación.¹⁴

En el estudio de las obras de arte, los análisis sobre la técnica de la pintura han acompañado a los procesos de restauración y conservación desde el establecimiento de los primeros laboratorios asociados a importantes colecciones de museos en Estados Unidos, Alemania, Italia y el Reino Unido.¹⁵ Un caso emblemático fue el Departamento de Estudios Técnicos perteneciente al Museo Fogg de la Universidad de Harvard, establecido en 1928 por iniciativa de Edward W. Forbes.¹⁶

En realidad, la aplicación de recursos de la ciencia para conocer la naturaleza de los materiales, las prácticas y los procedimientos de trabajo propios del taller del artista es un área de conocimiento que tiene ya una larga tradición. Los análisis científicos se han desarrollado en el ámbito internacional desde finales del siglo XIX, estableciéndose como técnicas auxiliares de la restauración y de la conservación de obras artísticas y patrimonio cultural. Cabe

¹⁴ David Bomford, “Introduction” en *Looking through Paintings*, ed. Erma Hermens (Londres: Archetype, 1998), 9.

¹⁵ Entre los primeros laboratorios que realizaron análisis científicos de obras de arte se encuentra el laboratorio de la Royal Society of Arts en Londres (1871), el Staatliche Museen en Berlín (1888), el laboratorio de investigación del Museo Británico en Londres (1919), el Departamento de Conservación perteneciente al Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard (1928) y el Instituto Doerner en Munich (1937). Ver: Jilleen Nadolny, “A history of early scientific examination and analysis of painting materials ca. 1780 to the mid-twentieth century” en *Conservation of Easel Paintings*, 336-340.

¹⁶ Maryan W. Ainsworth, “From Connoisseurship to Technical Art History: The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art” en *Newsletter 20.1* (Spring 2005), The Getty Conservation Institute. http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/20_1/feature.html (consultado el 20 de mayo de 2016).

destacar que, a partir del siglo XX, estas metodologías han sido derivadas de los avances de la industria aplicada a la carrera armamentista, la tecnología nuclear y las exploraciones espaciales. Es un hecho que las investigaciones del arte y los objetos culturales se han favorecido de la ciencia desarrollada en otros campos aunque también es cierto que no en pocos casos, la “evidencia científica” se ha usado profusamente para respaldar restauraciones invasivas, ignorantes y poco respetuosas, para justificar limpiezas excesivas, para eliminar repintes históricos o para respaldar atribuciones imposibles a favor del mercado del arte, los coleccionistas o los patronatos.¹⁷

Aunque la aplicación de la ciencia al estudio del arte y del patrimonio cultural no es algo novedoso, lo que sí resulta plenamente vigente es el análisis material para responder a cuestionamientos propios de la historia del arte; por ejemplo, al analizar series de objetos que hasta ahora habían sido estudiados desde un punto de vista estilístico o cuadros con dudas de atribución y procedencia; asimismo, las investigaciones sobre el uso y la trayectoria de piezas que fueron manufacturadas en distintos momentos, como en el caso de los manuscritos.¹⁸ Es hasta los años recientes que se han llevado a cabo proyectos interdisciplinarios enfocados a la revisión de las trayectorias artísticas de los

¹⁷ Debido a que este tema es amplísimo, me limito a sugerir algunos textos para aproximarse al debate que implican las atribuciones y las restauraciones polémicas basadas en análisis diagnósticos sobre técnica y materiales: Ernst Van de Wetering, “Connoisseurship and Rembrandt’s Paintings: New Directions in the Rembrandt Research Project, Part II”, en *The Burlington Magazine* 150 (2008): 83-90; Chris Brown, “The Rembrandt Year” en *The Burlington Magazine* 149 (2007): 104-108; James Beck, “Review: *The Princeton Raphael Symposium: Science in the Service of Art History* by Marcia B. Hall, John Shearman” en *Renaissance Quarterly* 44, núm. 4 (1991): 843-845; John Richardson, “Crimes against the Cubist” y “Letters to the New York Review of Books” en *Issues in the Conservation of Paintings*, eds. David Bomford y Mark Leonard (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2004), 531-547.

¹⁸ Recientemente los resultados del análisis técnico de la colección de manuscritos iluminados del Museo Fitzwilliam se presenta en una muestra panorámica con interesantes hallazgos sobre los materiales y los procedimientos artísticos, así como los diferentes artistas que colaboraron en la creación de importantes volúmenes de época medieval o del temprano Renacimiento y la historia de uso de los ejemplares en: *COLOUR: The Art and Science of Illuminated Manuscripts will showcase the Fitzwilliam’s world class illuminated manuscript collection and celebrate the Museum’s bicentenary*, Exposición museográfica, 30 de julio al 30 de diciembre de 2016: <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/colour> (consultado en julio de 2016).

pintores y sus prácticas artísticas, así como a investigar las vías de comercio y la circulación de los artefactos culturales y sus materiales asociados.¹⁹

La primera campaña exhaustiva de análisis técnicos sobre una pintura fue sin duda la que dirigió el químico belga Paul Coremans, en 1953 sobre *La Adoración del Cordero Místico*, de los hermanos Hubert y Jan Van Eyck.²⁰ Más recientemente, la revisión sobre la técnica de Rembrandt ha dado lugar a numerosas publicaciones de carácter interdisciplinario y a prolíficas discusiones teóricas e históricas acerca de la personalidad del artista, los procedimientos de trabajo de su taller y sobre todo, de las atribuciones de sus cuadros.²¹ Entre las iniciativas que han permitido establecer un panorama sobre las técnicas de los grandes maestros basta mencionar la revisión de la técnica de un gran número de obras de Rafael,²² así como de su maestro Il Perugino²³ y los seguidores de su escuela,²⁴ el linaje de Brueghel

¹⁹ Uno de los primeros esfuerzos por establecer la trayectoria artística de un maestro de pintura fue el proyecto sobre la técnica de Diego Velázquez: Gridley McKim-Smith, Greta Andersen-Bergdoll, Richard Newman y Andrew Davidhazy, *Examining Velázquez* (New Haven: Yale University Press, 1998). Posteriormente destaca la serie de publicaciones *Art in the making*, dirigida por David Bomford que ha abordado diversos artistas y periodos. El primer volumen fue publicado por la Galería Nacional de Londres en 1988: *Art in the making: Rembrandt*, seguido de *Art in the making: Impressionism* (1990). El más reciente se enfoca al estudio de los dibujos preparatorios en obras del Renacimiento: *Art in the making: Underdrawings in Renaissance Paintings* (2002).

²⁰ Paul Coremans, *L'Agneau Mystique au Laboratoire. Examen et traitement* (Amberes: De Sikkel, 1953). <http://closertovaneyck.kikirpa.be/#home/sub=project> (consultado en julio de 2016).

²¹ Ernst van de Wetering, "The Rembrandt Research Project" en *The Burlington Magazine* 135, núm. 1088 (1993): 764-765 y Hubert von Sonnenburg, *Rembrandt/Not Rembrandt in The Metropolitan Museum of Art: Aspects of Connoisseurship*, vol. 1 (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1995).

²² Los resultados del análisis técnico de todas las obras de Rafael tanto en la colección de la Galería Nacional de Londres como en diversos museos del mundo se encuentra disponible en: *Raphael Research Resource* <http://cima.ng-london.org.uk/documentation/> (consultado en julio de 2016).

²³ Marika Spring, "Perugino's painting materials: analysis and context within sixteenth century easel paintings" en *The painting technique of Pietro Vannucci, called il Perugino. Proceedings of the LabSTech Workshop, Perugia 2003*, eds. Bruno Brunetti, Claudio Seccaroni y Antonio Sgamellotti (Florenia: Nardini Editore, 2004), 21-28.

²⁴ Ana González Mozo, "La técnica pictórica de Rafael en Roma", en *El último Rafael*, eds. Tom Henry y Paul Joannides (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012), 319-349.

y sus descendientes,²⁵ los maestros de la escuela veneciana Tiziano, Tintoretto y Veronese,²⁶ y figuras fundamentales del arte español como Velázquez y Murillo.²⁷ Además de afamados pintores que de forma permanente han estado en el centro de las discusiones sobre las técnicas y los procedimientos artísticos y que no dejan de despertar un enorme interés tanto en el ámbito académico como en el público de los museos: Patinir,²⁸ El Bosco²⁹ y Rogier van der Weyden.³⁰

En el plano normativo, desde las primeras cartas sobre restauración de monumentos y obras artísticas quedó establecida la conveniencia de realizar análisis técnicos como paso previo a la formulación de los métodos de

²⁵ Currie, Cristina y Dominique Allart, *The Brueg[H]el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with Special Focus in Technique and Copying Practice*, 2 vols. (Bruselas: Royal Institute for Cultural Heritage, 2012).

²⁶ Robert Wald, “Materials and techniques of painters in Sixteenth-Century Venice” en *Titian, Tintoretto, Veronese. Rivals in Renaissance Venice*, ed. Frederick Ilchman (Surrey: Lund Humphries, 2009), 73-81 y Jill Dunkerton y Marika Spring, “Titian’s Painting Technique to c.1540” en *National Gallery Technical Bulletin* 34 (2013): 4-31.

²⁷ Sobre Velázquez la bibliografía es extensa, me limito a citar algunas fuentes: Carmen Garrido, *Velázquez. Técnica y evolución* (Madrid: Museo del Prado, 1992); Benito Navarrete Prieto, Alfonso E. Pérez Sánchez, Peter Cherry y Carmen Garrido, *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano* (Madrid: Fundación Focus Abengoa, 2008); Larry Keith y D. W. Carr, “Velázquez’s “Christ after the Flagellation”: Technique in Context” en *National Gallery Technical Bulletin* 30 (2009): 52–70. Sobre la técnica de Bartolomé Esteban Murillo: María del Valme Muñoz Rubio y Fuensanta de la Paz Calatrava, “Murillo joven: aportación al conocimiento de su técnica” en *El joven Murillo*, dir. Benito Navarrete Prieto y Alfonso E. Pérez Sánchez (España: Museo de Bellas Artes de Bilbao, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2009), 157-185.

²⁸ Los estudios técnicos enfocados sobre todo a explicar la estructura de las pinturas y los dibujos preparatorios acompañan la mayor parte de las fichas que integran este catálogo de exposición: Alejandro Vergara, ed., *Patinir. Estudios y catálogo crítico* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007).

²⁹ Pilar Silva Maroto, “El Bosco y su obra” en *El Bosco. La Exposición del V Centenario* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016), 17-71. Los resultados del proyecto *Bosch Research and Conservation Project* dirigido por Robert G. Erdmann enfocado al análisis de las obras de El Bosco mediante diversas técnicas de imagen están disponibles en <http://boschproject.org/> (consultado en julio de 2016).

³⁰ Marika Spring, “The Materials of Rogier van der Weyden and his Contemporaries in Context” en *Rogier van der Weyden in Context. Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of the Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22-24 October 2009*, eds. Lorne Campbell, Jan Van der Stock, Catherine Reynolds y Lieve Watteeuw (Lovaina: Peeters Publishers, 2012), 93-105 y Carmen García-Frias Checa, “La recuperación de una obra maestra: el *Calvario* de Rogier van der Weyden del monasterio del Escorial” en *Rogier van der Weyden y los reinos de la península ibérica* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015), 55-71.

intervención y como medida para garantizar una restauración respetuosa de la integridad de las obras.³¹

Por lo que se refiere al ámbito mexicano, la aplicación de exámenes científicos a los objetos artísticos se ha desarrollado desde mediados del siglo XX dentro de las instituciones gubernamentales encargadas por ley del estudio, conservación y protección del patrimonio cultural; es decir, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, y paralelamente, en contextos universitarios. En 1955 se fundó el Laboratorio de Restauración de Obras Artísticas, perteneciente a la Escuela de Diseño y Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes y fue el primer centro de carácter nacional enfocado a la formación de restauradores y donde se realizaban análisis de técnica pictórica del arte mexicano.³² Aunque cabe destacar que de manera señera y ante la carencia de fuentes documentales para construir sus interpretaciones, los estudios arqueológicos cuentan con una larga tradición de aplicaciones arqueométricas.³³

Respecto al estudio científico de pinturas, si bien desde la década de 1930 el artista e historiador del arte Abelardo Carrillo y Gariel comenzó a buscar colaboraciones con especialistas para aplicar metodologías científicas

³¹ En la llamada “Carta del restauro” que fue adoptada como resultado del Primer Congreso Internacional de Arquitectos y técnicos de monumentos históricos, llevado a cabo en Atenas en 1931, se enunció la siguiente recomendación: “en cada país, los arquitectos y curadores de monumentos deben colaborar con especialistas de las ciencias naturales, física y química con la finalidad de determinar los métodos que deben adoptarse en los casos específicos”. Carta de Atenas de 1931, Artículo V. *ICOMOS Charters and other doctrinal texts*, <http://www.icomos.org/en/charters-and-texts> (consultado en mayo de 2016).

³² Leticia López Orozco, “El patrimonio artístico y las voluntades de la conservación: CENCROPAM” en *CENCROPAM 50 años de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble: inicios, retos y desafíos* (México: CONACULTA, INBA, 2014), 105.

³³ Me interesa destacar la labor pionera del ingeniero Luis Torres Montes quien tuvo un papel fundamental durante el periodo de fundación del Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Artístico, que en 1966 se convertiría en el Centro de Estudios para la Conservación de Bienes Culturales “Paul Coremans”, antecedente de las actuales Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural y Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, ambas instituciones pertenecientes al INAH, encargadas de la conservación, estudio y preservación del patrimonio cultural. Posteriormente, diversificó sus investigaciones en el campo de la arqueometría como investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM. Ver: Luis Torres Montes, “El examen científico de artefactos arqueológicos: un cuadro teórico general” en *Anales de Antropología* 18 (1981): 13-55.

como son los rayos X, las microscopías y la microquímica para el estudio del arte mexicano,³⁴ es un hecho que el avance de los métodos de examen y diagnóstico aplicado al patrimonio cultural se ha desarrollado de manera paralela a los procesos de conservación y restauración. Se puede afirmar que la necesidad de establecer propuestas de conservación que garanticen resolver las problemáticas de los objetos patrimoniales ha sido el motivo de la aplicación de métodos de análisis científico. En México, en los últimos años, esta área de conocimiento ha experimentado un mayor impulso al conducirse desde centros enfocados a la investigación en técnicas y materiales, como es el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM creado en 2001, o los proyectos de estudio del patrimonio cultural mediante el uso de equipos y técnicas de análisis no destructivos, impulsados en el Instituto de Física de la UNAM desde el 2005, y el recién creado Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (2014).³⁵

Idealmente, los métodos de estudio científico de una pintura se dividen en dos grandes grupos: los que estudian la superficie de las piezas sin tocarlas (técnicas de registro de imagen, examen por medio de radiaciones especiales y métodos de caracterización no destructiva), y los que requieren de toma de muestras para la caracterización química y físicoquímica de los materiales orgánicos e inorgánicos presentes en las obras. La metodología de investigación que soporta la descripción e interpretación de la materialidad de una pintura integra desde los análisis de la superficie pictórica realizados mediante técnicas de registro de la imagen con luces y radiaciones especiales (ultravioleta,

³⁴ Pedro Ángeles Jiménez, “Abelardo Carrillo y Gariel: restauración e historia del arte” en *Historia del arte y restauración, 7º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, Conservación, Restauración y Defensa*, ed. Clara Bargellini (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000), 125-137. <https://pedroangeles.wordpress.com/2007/03/11/abelardo/> (consultado en mayo de 2016).

³⁵ Sandra Zetina y José Luis Ruvalcaba Sil, “Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC) México”, en *Intervención* 12 (2015): 77-84.

infrarrojo, rayos X), los métodos de caracterización fisicoquímica con equipos de análisis no destructivos y hasta los análisis en laboratorio realizados sobre micromuestras extraídas de cada una de las capas y componentes de la estratigrafía de la obra. Actualmente, los métodos de estudio disponibles para la caracterización de una obra o artefacto cultural son muy diversos.³⁶

La selección y aplicación de un método de análisis específico están intrínsecamente relacionadas con el tipo de información que se busque de una pintura o caso de estudio en concreto.³⁷ A partir de la delimitación de las preguntas de investigación se define la metodología de análisis y ésta dependerá del tipo de estructura material que constituye al objeto, su estado de conservación y su accesibilidad. En términos generales, el estudio material de cualquier objeto cultural comienza con la observación directa y su escrutinio tomando en cuenta la documentación existente, la tecnología, los materiales y los sistemas de construcción identificados en objetos similares.³⁸

La estratigrafía pictórica de la pintura novohispana: notas sobre el estado de la cuestión de los estudios técnicos

Una pintura ya sea de caballete o mural tiene una estructura que articula diferentes estratos. La obra mural se erige sobre los muros, techos o paramentos;

³⁶ La bibliografía sobre los métodos de análisis de las obras de arte y objetos culturales es extensa pues ha ido ensanchándose según los nuevos avances en la ciencia aplicada y la sofisticación de los equipos, aquí menciono sólo algunos textos vigentes: Barbara H. Stuart, *Analytical Techniques in Materials Conservation* (Reino Unido: Wiley, 2007); Daniela Pinna, Monica Galeotti, Rocco Mazeo, *Scientific investigation for the investigation of Paintings. A Handbook for Conservator-restorers* (Florenca: Centro Di, 2009); Rhona MacBeth, “The technical examination and documentation of easel paintings” y Joyce Townsend y Jaap Boon “Research and instrumental analysis in the materials of easel paintings” en *Conservation of Easel Paintings*, 291-305 y 341-365.

³⁷ Esta referencia constituye un ejemplo de la metodología de diagnóstico que ha sido aplicada para el estudio de la pintura de los llamados “primitivos flamencos”: Jeltje Dijkstra, “Technical Examination” en *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, eds. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren y Henk van Veen (Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum, 2005), 292-328.

³⁸ Ad Stijnman, “Some thoughts on *realia*: material sources for art technological source research” en *The Artist's Process. Technology and Interpretation. Proceedings of the fourth symposium of the Art Technological Source Research Working Group*, eds. Sigrid Eyb-Green, Joyce H. Townsend, et al., (Londres: Archetype Publications, 2012), 18-20.

es decir, estructuras que están fijas en un espacio arquitectónico –aunque puede hacerse también sobre paneles móviles destinados a cubrir un área específica–. Por su parte, la obra de caballete se caracteriza por ser transportable o móvil –aún cuando existen lienzos de enormes dimensiones realizados *ex profeso* para cubrir grandes superficies de una edificación–. Existen otro tipo de obras pictóricas como banderas, estandartes y cortinas creadas como piezas flexibles de carácter efímero. Respecto a su técnica, es el aglutinante empleado como medio para permitir la aplicación de pigmentos en polvo el que define el tipo de obra; por ejemplo, óleo, temple, encáustica, fresco o técnica mixta, sin mencionar los múltiples medios pictóricos derivados de la industria moderna.

En el caso de la pintura producida en la Nueva España, las técnicas más empleadas en la pintura mural fueron el fresco y el temple. En el fresco, los pigmentos se aplican sobre el muro enlucido con una pasta de cal (óxido de calcio) y cargas, usando el agua como vehículo. Es el proceso de carbonatación de la cal el responsable de “aglutinar” el color ya que, al fraguar, el óxido de calcio reacciona con el bióxido de carbono de la atmósfera reduciendo el material a carbonato de calcio, lo que convierte a la superficie del muro en un recipiente permanente de los pigmentos, por lo cual, es una técnica muy resistente a las fluctuaciones de las condiciones ambientales y la humedad relativa. En el temple, los pigmentos se aglutinan con una sustancia adhesiva como las gomas, las colas o el huevo y se aplican sobre la superficie del muro una vez que ésta se encuentra seca. Aquí el enlucido del muro puede realizarse con una pasta elaborada mezclando un cementante y diversos materiales de carga que pueden ser yeso, creta, arcillas, tierras o fragmentos de rocas.

Por su parte, la obra de caballete fue plasmada mayoritariamente al óleo o al temple sobre soportes muy diversos: tela, madera, piedra, hueso, cera, piel, pergamino, metales, papel, etcétera. Del arte novohispano temprano

se conservan ejemplos excepcionales que destacan por sus características técnicas y que rebasan las categorías tradicionales de “pintura”, entre los que me interesa destacar, el lienzo de la Virgen de Guadalupe³⁹ y las pinturas al temple sobre papel amate que decoran el sotocoro del templo del ex convento franciscano de la Asunción de la Virgen, en Tecamachalco, Puebla.⁴⁰

Soportes: bastidores y tableros

En el caso de los lienzos, los formatos están definidos por el bastidor. Éste puede constar de varios miembros dependiendo del tamaño de la obra. No hay estudios globales sobre el tipo de bastidores más representativos de la pintura novohispana ni sobre el tipo de madera empleada en su construcción, aunque se sabe que el pino, el cedro y el oyamel eran las maderas más usadas en la elaboración de los bastidores y de los tableros de las pinturas de retablos.⁴¹

Los contratos de obra de retablos novohispanos son una fuente capital para recuperar las noticias relativas a los materiales usados por los obradores. En 1555 el deán de la catedral de Puebla, Bartolomé Romero, contrató en la ciudad de México al pintor Juan de Illescas para hacer el retablo mayor de la catedral poblana. El texto establece que “todas las dichas imágenes han de ir hechas y pintadas sobre lienzo, al temple, de buenos colores de castilla e

³⁹ Las características materiales de la Virgen de Guadalupe no han sido estudiadas desde el punto de vista científico; sin embargo, la historiografía e hipótesis sobre este tema han quedado insertas en discusiones más amplias sobre el significado, función y recepción de la emblemática imagen: Miguel Cabrera, *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la Pintura* (México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756); Fernando Ojeda Llanes, *La tilma guadalupana revela sus secretos* (México: Porrúa, 2005); Clara Bargellini, “The colors of the Virgin of Guadalupe” en *Colors Between two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, eds. Gerhard Wolf, Joseph Connors y Louis A. Waldman (Florence: Villa I Tatti, 2012), 3-25.

⁴⁰ Pablo Escalante Gonzalbo, “Fulgor y muerte de Juan Gerson, o las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco”, en *El Proceso Creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002), 325-342.

⁴¹ Elizabeth Vite Hernández, *Mirar el reverso de la obra de arte. Estudio histórico de los bastidores novohispanos del siglo XVIII* (Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, en proceso, julio de 2016).

asentados los lienzos del dicho retablo en sus bastidores de madera de pino”.⁴² Otro ejemplo es el contrato que firmó en 1698 el escultor Manuel de Nava con el doctor Diego de Malpartida Zenteno, deán de la catedral de México, para la construcción del retablo de las reliquias. En el documento se señala que “todas las partes interiores han de ser de cedro viejo y las exteriores y laboreadas han de ser de madera de ayacahuite [pino]”.⁴³ Años más tarde, en 1711, el mismo artífice contrató con Luis de Velasco y Mendoza la fábrica del colateral de Santa Ana para la nueva iglesia del Santuario de Guadalupe de México: “y me obligo a hacer dicho colateral y las estatuas referidas de madera de cedro y ayacahuite, que es la mejor y más a propósito para ello, que esté seca y sin adición ninguna y sin pintura ninguna”.⁴⁴ Algunos testimonios de archivo hacen constar también la preferencia de los artífices por el uso de cierto tipo de maderas, como se deriva del inventario de bienes del escultor Mateo de Pinos quien poseía varios tablones, marcos y miembros de madera de pino ayacahuite, destinados a la producción de retablos y obras de pintura y escultura.⁴⁵

La pintura sobre tabla realizada en los obradores del sevillano Andrés de Concha (activo en la Nueva España entre 1570 y 1611) y del flamenco Simón Pereyñs (Amberes, ca.1532/40-Nueva España, 1589) en el último tercio del siglo XVI, se caracteriza por estar plasmada en tableros de madera de pino. Algunas obras, como *La Virgen del perdón*, presentan travesaños de cedro para reforzar el armado del panel, se trata de polines que fueron adheridos hacia las tablas mediante cola animal y clavados con

⁴² Efraín Castro Morales, “La Catedral vieja de Puebla” en *Estudios y Documentos de la región de Puebla y Tlaxcala*, vol. II (Puebla: Instituto Poblano de Antropología, 1970), 61.

⁴³ Efraín Castro Morales, “Manuel de Nava, un escultor y ensamblador mexicano de los siglos XVII y XVI-II” en *Nuevo Museo Mexicano* 1, núm. 1 (1985): 34.

⁴⁴ Efraín Castro Morales, “Manuel de Nava, un escultor y ensamblador mexicano de los siglos XVII y XVIII”: 41.

⁴⁵ José María Lorenzo Macías, “El arquitecto ensamblador Mateo de Pinos” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXVII, núm. 86 (2005): 113-167.

enormes clavos de hierro forjado cuyas cabezas sobresalían como relieves en la superficie del cuadro.⁴⁶

Telas y tejidos

Las telas utilizadas como soporte o refuerzo de las pinturas novohispanas estaban fabricadas fundamentalmente de lino o cáñamo, aunque sabemos que en la época prehispánica también se producían excelentes telas de algodón. Otras materias primas que fueron introducidas y explotadas en los territorios del virreinato fueron la seda y la lana, sin embargo, éstas no figuran como soporte pictórico, salvo casos excepcionales. El lino y el cáñamo eran materiales bien conocidos en la tradición artística europea, y aunque su caracterización por métodos científicos no es sencilla, se puede afirmar que la mayor parte de las pinturas producidas en la Nueva España durante los siglos XVII y XVIII, fueron hechas con soportes de lino.⁴⁷ Asimismo, el ligamento textil de tafetán es el típico de las telas novohispanas, aunque existen algunos ejemplos notables de tejidos adamascados con ligamentos de sarga, propios de los manteles importados que, por sus dimensiones, satisfacían mejor la producción de piezas de gran formato. Tal es el caso de la pintura *El Martirio de san Hipólito*, firmado por Baltasar de Echave, en 1612, perteneciente al acervo del Museo Nacional de Arte.

El comercio entre la Metrópoli y las colonias americanas involucraba todo tipo de telas, pigmentos, lacas, aceites, hilos y pinceles producidos en Europa. De hecho, en los reinos españoles se vendían lienzos importados de

⁴⁶ Pablo Amador, Pedro Ángeles, *et al.*, “Y hablaron de pintores famosos de Italia. Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXX, núm. 92 (2008): 49-83; Elsa Arroyo, Manuel E. Espinosa, *et al.* “Efectos del fuego en la estructura material de la Virgen del Perdón, tabla novohispana del siglo XVI” en *GE-conservación*, núm. 1 (2009): 1-17.

⁴⁷ Rita Sumano González, *Estudio de la técnica de factura de los soportes textiles de la pintura de caballete en México, siglos XVII al XIX* (Tesis de licenciatura en restauración de bienes muebles, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel Castillo Negrete” / INAH, 2010), 4-5.

Francia, Inglaterra, Alemania o los Países Bajos que recibían su nombre de acuerdo con su lugar de procedencia: angeos, brabantés, ruanes, bretaños, etcétera. Al mismo tiempo, Galicia, Bierzo y Medina de Rioseco se conocían como centros productores de tejidos de lino.⁴⁸ Que en la Nueva España también se vendían estos géneros de telas importadas no queda duda, baste mencionar las noticias sobre la compra de materiales para los trabajos de remodelación de la catedral vieja de México, llevados a cabo entre 1584 y 1585, donde se incluyen telas del tipo melinje y ruan e hilo portugués. De igual modo, en la lista de Andrés de Concha sobre las compras de las materias primas necesarias para la construcción del retablo mayor figuran las telas de ruan y anejo junto a las colas (adhesivos), los huevos, la laca carmín, los pinceles de Flandes y el aceite de abeto (barniz).⁴⁹

Bases de preparación

Los estratos preparatorios son mezclas de cargas con un aglutinante (óleo, cola o harina) que tienen la función de sellar las irregularidades de la tela o del material de soporte (madera, piedra, cuero, etcétera) y producir una superficie lisa, de propiedades impermeables que no permiten al medio de la pintura fluir hacia el interior de la base multicapa. Regularmente, la superficie de la preparación recibe una capa de sellado fabricada a partir de un medio compatible con el que se va a pintar, es decir, con aceite o temple proteico.

En los procesos de trabajo del arte de la pintura el tipo de preparación tiene que ver con la tradición, lugar o escuela de un obrador o artífice, de tal modo que se pueden identificar modos y propiedades de las preparaciones de acuerdo con cada época, región, escuela o taller. Por ejemplo, se sabe que la pintura flamenca sobre tabla presenta preparaciones de creta (carbonato de calcio), mientras que las obras realizadas en ciudades como Roma, Florencia y Venecia, tienen bases de yeso (sulfato

⁴⁸ Rocío Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro* (Madrid: Fundación para la Historia del Arte Hispánico, 2002), 233.

⁴⁹ Archivo General de la Nación, *Historia 112*, f. 413 y 524.

de calcio). El estudio de obras de artífices como Velázquez ha demostrado que la selección de materiales respondía más bien a su contexto inmediato. Mientras trabajó en Sevilla, durante su primera etapa creativa, aplicaba preparaciones donde mezclaba las arcillas locales y, después de establecerse como pintor de cámara en Madrid, hacia 1623, cambió a los fondos de tierras compuestas por óxidos de hierro “greda o tierra de Esquivias”, que eran pigmentos minerales disponibles en las tiendas de los boticarios.⁵⁰

En el siglo XVI, cuando comenzó a generalizarse en Europa la pintura sobre tela al óleo y por supuesto, de la mano de las búsquedas artísticas que promovieron la alteración de las reglas impuestas por las “maneras” del Renacimiento, aparecieron toda clase de tierras, arcillas y cargas usadas como materiales para el sellado de los soportes. Estas capas tenían la doble función de nivelar la superficie del tejido y dotar de un color especial a los fondos sobre los que el artista construía sus composiciones. En la terminología artística derivada de los tratados del arte no existe un consenso sobre las nomenclaturas relativas a los estratos preparatorios, cada tratadista de cada época los describe a su modo. Sin embargo, en el *argot* de los estudiosos de las técnicas y los materiales se conoce genéricamente, como base de preparación, a cualquier pasta o mezcla con la que se recubre el soporte de una pintura. En idioma español y en referencia a las pinturas sobre tabla, se denomina aparejo a la pasta con la que se aísla el soporte e imprimación o imprimatura a la capa de color que se coloca encima de ésta y antes de las capas pictóricas, cuya función es básicamente estética y puede estar aplicada sólo parcialmente. Cuando se trata de una pintura al óleo sobre tela, se llama imprimación a la pasta colorida que sirve de fondo a las escenas.⁵¹

⁵⁰ Garrido, *Velázquez. Técnica y evolución*, 15-37.

⁵¹ Sobre los tipos de preparaciones y los problemas de terminología ver: María Dolores Gayo y Maite Jover de Celis, “Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España” en *Boletín del Museo del Prado*, núm. 46 (2010): 39-59; Jillien Nadolny, “European documentary sources before c.1500 relating to painting grounds applied to wooden supports: translation and terminology” en *Preparation for Painting. The Artist’s Choice and its Consequences*, eds. Joyce H. Townsend y Tiarna Doherty (Londres: Archetype, 2008), 1-13.

En el caso novohispano, las obras tempranas del siglo XVI están realizadas sobre preparaciones de yeso (sulfato de calcio) aglutinado con cola animal. Esta manera de trabajar procede de una tradición que se remonta al Renacimiento, como consta en fuentes del arte como el tratado de Cennino Cennini. Hacia finales del siglo, las pinturas comienzan a presentar fondos pardos y rojos; quizá la primera obra que presenta esta coloración oscura en su imprimación es la enorme tabla con el tema de *San Cristóbal* que pintó Simón Pereyng para la catedral de México, en 1588. También las obras producidas por Baltasar de Echave Orio y su obrador se inclinaron por los fondos rojizos oscuros, como se detectó en *El Martirio de San Ponciano*, obra de 1605.⁵² En sus cuadros posteriores, como en *La Tota Pulchra* (atribuida a Echave Orio y que forma parte de la colección del Museo Nacional de Arte), ha sido caracterizada una mezcla de tierras rojas, más típica de la pintura del setecientos novohispano.⁵³

Durante el siglo XVII, los obradores locales emplearon una serie de tierras, cargas y pigmentos minerales para elaborar sus preparaciones. Por ejemplo, el taller de José Juárez empleaba dos o tres capas de imprimación de colores rojizos y pardos. Algunas obras como *Santos Justo y Pastor* presentan un fondo más bien arcilloso color ocre, similar a la primera capa preparatoria del *Retrato del obispo Pedro Barrientos Lomelín*, mientras que la mayoría de las pinturas presenta una mezcla fundamentalmente compuesta de tierra roja con pigmentos como el minio (tetraóxido de plomo), el oropimente (sulfuro de arsénico) e incluso, con laca roja de cochinilla, como se ve en *El martirio de san Lorenzo* (en el acervo del Museo Nacional de Arte).⁵⁴

⁵² Jaime Cuadriello, Elsa Arroyo, Sandra Zetina, Eumelia Hernández, *Ojos, alas y patas de la mosca: Visualidad, tecnología y materialidad de El martirio de san Ponciano, de Baltasar de Echave Orio* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, en proceso de publicación).

⁵³ Elsa Arroyo, Manuel Espinosa Pesqueira, *et al.*, "Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXIV, núm. 100 (2012): 85-117.

⁵⁴ Tatiana Falcón y Javier Vázquez, "José Juárez: La técnica del pintor" en *Recursos y discursos del arte de pintar*, ed. Nelly Sigaut (México: Patronato del Museo Nacional de Arte, 2002), 283-309.

Hacia finales de la centuria, la obra de Juan Correa (Ciudad de México, 1646-1716), presenta cierta homogeneidad en cuanto a la selección de materiales para la aplicación de sus preparaciones. Se han identificado estructuras multicapa compuestas básicamente de tierra roja con rojo de plomo o minio con abundantes cargas entre las que se ha detectado cuarzo, ortoclase y feldespato, además de minerales oscuros de tierra negra (compuesto de óxido de hierro, óxido de cobre, con silicio y aluminio, trazas de calcio, fósforo y potasio) y abundantes cargas de barita o sulfato de bario.⁵⁵ La barita parece ser un agregado intencional de la tierra que usaban los artistas novohispanos, identificándose hasta ahora en obras diversas: *La Adoración de los Pastores*, de José Juárez y *El Martirio de san Hipólito*, atribuida a Alonso Vázquez, ambas datadas hacia la primera mitad del siglo XVII. También se ha observado en las preparaciones usadas por Miguel Cabrera, ejemplos del siglo XVIII como *La Virgen de Guadalupe* perteneciente al templo del colegio jesuita en Tepotzotlán.⁵⁶

Otra característica interesante en los cuadros del siglo XVIII novohispano es la presencia de una delgada capa de sellado de las fibras que se compone de cola animal, creta y negro de carbón. Esta pasta se aplicaba sobre el soporte con espátula y en una consistencia muy fluida, ya que en muchos casos traspasa los hilos de la trama del lino. La creta usada como material de carga tiene en su composición química carbonato de calcio y óxidos de magnesio y, morfológicamente, se constituye de fragmentos de nanoplancton calcáreo, un tipo de alga microscópica relacionada con substratos marinos pelágicos.⁵⁷

⁵⁵ Elsa Arroyo Lemus y Pablo F. Amador Marrero, “Aproximación a los materiales y las técnicas del pintor Juan Correa” en *Juan Correa. Su vida y su obra*, eds. Pedro Ángeles y Cecilia Gutiérrez, vol. 1 (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, dictaminado y aceptado para publicación en 2016).

⁵⁶ Todas estas obras han sido analizadas desde el punto de vista de la técnica y materiales para diferentes proyectos llevados a cabo por el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

⁵⁷ Francisco Riquelme, Ramón López Valenzuela, Sandra Zetina, Elsa Arroyo Lemus y Javier Reyes Trujillo, “Tizate y tiza. De la cerámica teotihuacana a la pintura novohispana” en *Arqueología Mexicana* XXII, núm. 132 (2015): 80-85.

Pese a la variedad de las noticias relativas a las bases de preparación y fondos de color del arte novohispano, apenas se delinearán las formas de trabajo de los artistas activos en la Nueva España.⁵⁸

Capas pictóricas: pigmentos y cargas

La disponibilidad de materias primas, los procesos artísticos específicos y los modos de preparación de las mezclas de materiales que componen cada estrato de una pintura son factores indicativos de la tradición de cada artífice y obrador novohispano; por ello, los estudios técnicos son más pertinentes en cuanto consideran análisis de series pictóricas ya sea de un mismo taller o procedentes de un mismo contexto espacio-temporal.

En su acepción más general, los pigmentos son los materiales responsables de conferir el color a una pintura. Es posible clasificarlos de acuerdo con su fuente o método de obtención en: productos naturales (minerales o materias primas crudas), productos naturales procesados (calcinados, purificados o extraídos de materias primas crudas), metales y sus aleaciones, materiales derivados de la corrosión de metales (sales y complejos metálicos), géneros artificiales derivados de la producción de la cerámica y el vidrio y derivados sintéticos (colorantes orgánicos y compuestos organometálicos).

El uso de pigmentos específicos en los objetos culturales está vinculado de modo insoluble con el desarrollo tecnológico de las sociedades y de los procesos de intercambio comercial. Existen pigmentos cuyo uso se remonta a la prehistoria, como son las tierras y los negros vegetales (carbón y chapopote); otros se han descubierto de la mano de innovaciones en los métodos de tinción o de producción de cerámica vidriada, así como del desarrollo de las

⁵⁸ Algunos problemas relativos al estudio de los materiales y las técnicas del arte novohispano han sido esbozados en: Sandra Zetina, Elsa Arroyo, Tatiana Falcón y Eumelia Hernández, “La dimensión material del arte novohispano” en *Intervención. Revista Internacional de Conservación, restauración y Museología* 5, núm. 10 (2014): 17-29.

máquinas para la producción en serie. Los métodos de elaboración y uso de los pigmentos naturales, minerales y artificiales son un área de conocimiento que ha fascinado a los investigadores desde el siglo XIX.⁵⁹

Para el caso novohispano, se puede afirmar que la paleta de pigmentos y colorantes disponible en los talleres comenzó a partir de la reunión de las tradiciones europea y prehispánica. Sin embargo, aún son pocos los estudios científicos de obras puntuales que nos permitan establecer las “paletas” de los artífices, el uso de los pigmentos o materiales nativos o la preparación de colores a partir de recetas locales. Tampoco son suficientes las investigaciones sobre la confluencia o “mestizaje” de las técnicas pictóricas en objetos puntuales.⁶⁰

Desde el Renacimiento, la paleta de pigmentos que se usaban desde la Antigüedad y durante la Edad Media se enriqueció con la introducción de nuevos colores derivados de la industria de producción del vidrio y de los métodos de tinción de las telas; en específico, comenzaron a usarse de manera extensa pigmentos como el amarillo de plomo estaño (tipo I y tipo II), el óxido de plomo y antimonio (amarillo de Nápoles), el esmalte (vidrio coloreado con óxido de cobalto) y otros vidrios de diversos colores, así como las lacas que son derivados de la reacción entre un colorante orgánico sobre una sal inorgánica. Hacia mediados del siglo XVI, las materias primas americanas como la cochinilla y el palo de Campeche ya habían enriquecido la paleta de colores empleados en el arte.⁶¹

⁵⁹ Barbara H. Berrie, “Rethinking the History of Artists’ Pigments Through Chemical Analysis” en *Annual Review of Analytical Chemistry* 5 (2012): 441-59.

⁶⁰ Sobre este tema recomiendo: Diana Magaloni Kerpel, *The colors of the New World. Artists, Materials and the creation of the Florentine Codex* (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2014) y Sandra Zetina, Elsa Arroyo, Tatiana Falcón y Eumelia Hernández, “The encoded Language of Herbs: material insights into the De la Cruz Badiano Codex”, en *Colors Between two Worlds*.

⁶¹ El primer registro de un envío de cochinilla desde la Nueva España hacia la Metrópoli es de 1526, ver: Jo Kirby, “One of the most beautiful reds. Cochineal in European Painting” en *A red like no other. How cochineal colored the world. An epic story of art, culture, science and trade*, eds. Carmella Padilla y Barbara Anderson (Nueva York: Skira, Rizzoli, 2015), 174-189.

A partir de las fuentes de archivo y los testimonios documentales se conocen muchos de los pigmentos que fueron usados por los pintores novohispanos.⁶² De algunos de ellos sabemos, incluso, cuál era su costo y las diferentes calidades bajo las que se comerciaba, su lugar de extracción o producción y las vías de su comercio.⁶³

La gama de pigmentos que se usaba en la época virreinal se conformaba de seis colores: rojo, verde, pardo, azul, amarillo, negro y blanco y se mantuvo casi sin adiciones hasta el siglo XIX.⁶⁴ Pero sin duda, el pigmento que provocó un cambio realmente sensible en la configuración de los esquemas de color del momento fue el azul de Prusia, derivado de su tonalidad y su textura (es un pigmento de partícula fina y homogénea). Se trata de un compuesto de ferrocianuro férrico $[\text{Fe}(\text{II})\text{CN}]_6^{4-}$ con variantes en su composición química dependiendo del laboratorio de origen. Fue sintetizado por primera vez entre 1704 y 1707 por los alquimistas Diesbach y Dippel en Berlín.⁶⁵ Se ha identificado el uso temprano de este color en obras francesas e italianas de la década de 1720. En la Nueva España, parece que su introducción se remonta a los años posteriores a 1730, según investigaciones realizadas en obras atribuidas a Nicolás Rodríguez Juárez y José de Ibarra.⁶⁶ El azul de Prusia ha sido caracterizado por medio de microscopía óptica y microscopía electrónica de barrido en el

⁶² Tal es el caso de Juan Correa de quien se conoce la lista de compras de pigmentos que pidió a un boticario de la ciudad de México. Ver: Elsa Arroyo Lemus y Pablo F. Amador Marrero, “Aproximación a los materiales y las técnicas del pintor Juan Correa” en *Juan Correa. Su vida y su obra*.

⁶³ José María Sánchez y María Dolores Quiñones, “Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXI, núm. 95 (2009): 45-67.

⁶⁴ Un estudio reciente donde se presenta la paleta de color de los artistas novohispanos revisada desde el punto de vista de las fuentes históricas y los tratados del arte donde se retoman los escasos análisis científicos aplicados para la caracterización de los pigmentos presentes en obras específicas es: Mónica Marisol Zavala: *La paleta del pintor novohispano. Los pigmentos y su representación* (Tesis de Licenciatura en Historia, UNAM, 2013).

⁶⁵ Nicholas Eastaugh, Valentine Walsh, Tracey Chaplin y Ruth Siddall, *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments* (Reino Unido: Butterworth-Heinemann, 2008), 314-315.

⁶⁶ Marcus Burke, “El azul de Prusia” en *Pintura y escultura en Nueva España. El Barroco* (México: Grupo Azabache, 1992), 157.

color azul del manto de María en *La Virgen de Guadalupe* firmada por Miguel Cabrera en 1756, obra perteneciente al acervo de la catedral de Puebla.⁶⁷ Todavía es un tema pendiente el rastreo de este material y su uso intencional en las obras tempranas del siglo XVIII novohispano.

Conclusiones

Pensar en la dimensión material de las pinturas (objetos o artefactos culturales) exige plantear diversos niveles de lectura y ubicarse como investigador fuera del campo de las propias imágenes y sus estudios tradicionales. Considerar más que la superficie (composición, forma, color, significado, estilo) y confirmar que las respuestas y estímulos de los receptores frente a una imagen, artefacto u objeto cultural se relacionan también de modo indudable con su ubicación y relación con el espacio, con sus dimensiones, su aspecto y por supuesto, con su estructura física. El problema central es considerar la “presencia” de los objetos y establecer límites para su investigación.

Dichos límites están irremediamente vinculados con la historia del objeto, la historiografía y las metodologías de análisis científico disponibles. El estudio de la materialidad no se finca en una metodología unidireccional y cerrada ya que las preguntas que se plantean desde las diversas disciplinas que convergen en su investigación son las que determinan y guían el proceso de análisis.

Como se ha expuesto a lo largo de la última parte de este ensayo, aún estamos lejos de resolver cuestiones sobre la evolución del conocimiento tecnológico en los procesos de creación del arte novohispano: producción, intercambio y circulación de materias primas, pigmentos, herramientas y procedimientos de aplicación. No tenemos certeza de las singularidades de las técni-

⁶⁷ Elsa Arroyo Lemus, “Informe técnico de la pintura de Miguel Cabrera *Virgen de Guadalupe*, óleo sobre tela, 1756, perteneciente a la colección de la Catedral de Puebla”, documento interno. Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, abril de 2013 (inédito).

cas novohispanas, el grado de innovación al que llegaron los artífices locales al adaptar los conocimientos y productos importados desde la Metrópoli a partir del mismo siglo XVI. Tampoco hemos generado un panorama completo de cómo operó el mantenimiento de los saberes prehispánicos y la resistencia de las tecnologías tradicionales en la producción de los pigmentos y lacas, en las mezclas de las preparaciones o en la distribución de los pigmentos y cargas dentro de las capas de color, todo eso que integra la “sustancia” de la pintura.

El estudio más extenso de los objetos virreinales y sus materiales podría contribuir a repensar el papel de los asistentes dentro de los obradores de pintores; a establecer las prácticas o escuelas imperantes en cada una de las regiones y ciudades novohispanas y a entender cómo se heredaba la tradición del arte de la pintura, los procedimientos “secretos” y las prácticas especializadas dentro de los linajes artísticos. Permitiría además apuntar consideraciones sobre el uso selectivo de las materias primas locales en comisiones específicas.



Figura 1. Anónimo flamenco, *Virgen de la Leche*, óleo sobre tabla de roble, finales del siglo XVI con repintes de la segunda mitad del siglo XVIII, catedral de Puebla, México. Ejemplo de “renovación” de una imagen durante la época virreinal. Debajo de esta versión firmada por José Mariano Hernández se descubrió una pintura de origen flamenco. El cuadro subyacente aparece enlistado en los inventarios de la sacristía de la antigua catedral de Puebla. Los estudios técnicos fueron realizados para la exposición *Ecos. Testigos y testimonios de la Catedral de Puebla*, proyecto curatorial de Pablo Amador, organizado por el Museo Amparo, el Arzobispado y la catedral de Puebla del 14 de diciembre de 2013 al 28 de abril de 2014. Mosaico comparativo de fotografías luz visible, reflectografía infrarroja y rayos X. Fotos: Pedro Ángeles, 2013 DR© AFMT, IIE-UNAM. Rayos X: José Luis Velázquez, 2013 DR© FMVZ-UNAM. Edición digital: Eumelia Hernández, 2013 DR© LDOA, IIE-UNAM.



Figura 3. Este cuadro de Miguel Cabrera es uno de los pocos ejemplos que aún conservan todas sus características originales. En las microfotografías de una sección transversal de la pintura se aprecia la sucesión de capas. En la imprimación que sirve para sellar la textura de la tela se identificó un material calcáreo constituido por microfósiles de algas marinas cuya morfología cúbica es fácilmente distinguible en la imagen de electrones retrodispersados (MEB). Miguel Cabrera, *La Virgen de Guadalupe*, 1756, óleo sobre tela, 174 x 108 cm. Retablo de la Virgen de Guadalupe, iglesia de Tepotzotlán, Estado de México. Fotografía: Eumelia Hernández, 2012 DR© LDOA, IIE-UNAM.

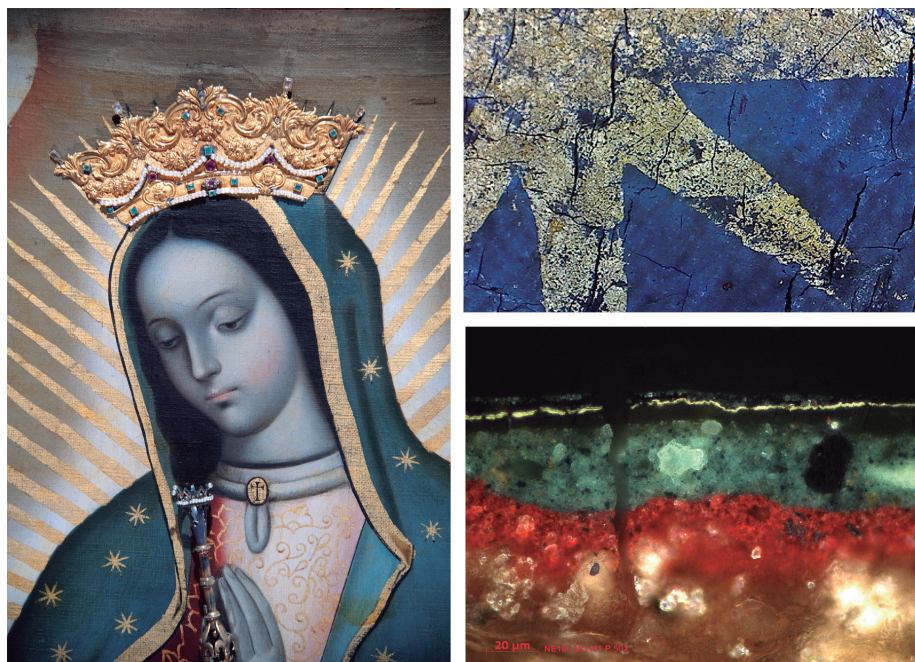


Figura 4. Detalle y sección transversal de una muestra extraída del color azul del manto de la Virgen donde se visualiza en la capa superior de la estratigrafía una mezcla sencilla de pigmentos compuesta por albayalde, azul de Prusia y laca orgánica roja de cochinilla. Miguel Cabrera, *La Virgen de Guadalupe*, 1756, óleo sobre tela, 176.5 x 104.5 cm. Capilla de la Virgen de Guadalupe, catedral de Puebla, México. Fotografía luz visible: Pedro Ángeles, 2012 DR© AFMT, IIE-UNAM. Microfotografías y microscopía óptica de secciones transversales: Elsa Arroyo, IIE-UNAM.

Bibliografía

- AINSWORTH, Maryan W. “From Connoisseurship to Technical Art History: The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art”. *Newsletter 20.1* (primavera de 2005).
- AMADOR, Pablo, Pedro ÁNGELES, Elsa ARROYO, Tatiana FALCÓN y Eumelia HERNÁNDEZ. “Y hablaron de pintores famosos de Italia. Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXX, núm. 92 (2008).
- ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro. “Abelardo Carrillo y Gariel: restauración e historia del arte”, en *Historia del arte y restauración, 7º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico, Conservación, Restauración y Defensa*, ed. Clara Bargellini. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000.
- ARROYO LEMUS, Elsa y Pablo AMADOR MARRERO. “Aproximación a los materiales y las técnicas del pintor Juan Correa”, en *Juan Correa. Su vida y su obra*, eds. Pedro Ángeles y Cecilia Gutiérrez, vol. 1. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, dictaminado y aceptado para publicación en 2016.
- ARROYO LEMUS, Elsa, Manuel ESPINOSA PESQUEIRA, Tatiana FALCÓN ÁLVAREZ y Eumelia HERNÁNDEZ VÁZQUEZ. “Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXIV, núm. 100 (2012).
- ARROYO LEMUS, Elsa, Manuel ESPINOSA PESQUEIRA, Sandra ZETINA, Eumelia HERNÁNDEZ y Víctor SANTOS. “Efectos del fuego en la estructura material de la Virgen del Perdón, tabla novohispana del siglo XVI”. *GE-conservación*, núm. 1 (2009).

- BARGELLINI, Clara. "The colors of the Virgin of Guadalupe" en *Colors Between two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, eds. Gerhard Wolf, Joseph Connors y Louis A. Waldman. Florence: Villa I Tatti, 2012.
- BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2000.
- BECK, James. "Review: *The Princeton Raphael Symposium: Science in the Service of Art History* by Marcia B. Hall, John Shearman". *Renaissance Quarterly* 44, núm. 4 (1991).
- BELTING, Hans. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton: Princeton University Press, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003.
- BERRIE, Barbara H. "Rethinking the History of Artists' Pigments Through Chemical Analysis". *Annual Review of Analytical Chemistry* 5 (2012).
- BOMFORD, David y Mark LEONARD, eds. *Issues in the Conservation of Paintings*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2004.
- BROWN, Chris. "The Rembrandt Year" en *The Burlington Magazine*, núm. 149 (2007).
- BRUNO Brunetti, Claudio SECCARONI y Antonio SGAMELLOTTIM, eds. *The painting technique of Pietro Vannucci, called il Perugino. Proceedings of the LabSTECH Workshop, Perugia 2003*. Florencia: Nardini Editore, 2004.
- BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación para la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- BURKE, Marcus. "El azul de Prusia" en *Pintura y escultura en Nueva España. El Barroco*. México: Grupo Azabache, 1992.

- CABRERA, Miguel. *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la Pintura*. México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756.
- CAMPBELL, Lorne, Jan VAN DER STOCK *et al.*, eds. *Rogier van der Weyden in Context. Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of the Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22-24 October 2009*. Lovaina: Peeters Publishers, 2012.
- CASTRO MORALES, Efraín. “La Catedral vieja de Puebla”. *Estudios y Documentos de la región de Puebla y Tlaxcala*, vol. II. Puebla: Instituto Poblano de Antropología, 1970.
- CASTRO MORALES, Efraín. “Manuel de Nava, un escultor y ensamblador mexicano de los siglos XVII y XVIII”. *Nuevo Museo Mexicano* 1, núm. 1 (1985).
- COREMANS, Paul. *L’Agneau Mystique au Laboratoire. Examen et traitement*. Amberes: De Sikkel, 1953.
- CUADRIELLO, Jaime, Elsa ARROYO *et al.* *Ojos, alas y patas de la mosca: Visibilidad, tecnología y materialidad de El martirio de san Ponciano, de Baltasar de Echave Orio*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, en proceso de publicación.
- CURRIE, Cristina y Dominique ALLART. *The Bruegel[H]el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with Special Focus in Technique and Copying Practice*, 2 vols. Bruselas: Royal Institute for Cultural Heritage, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- DIJKSTRA, Jeltje. “Technical Examination” en *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, eds. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren y Henk van Veen. Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum, 2005.

- DUNKERTON, Jill y Marika SPRING. "Titian's Painting Technique to c.1540". *National Gallery Technical Bulletin* 34 (2013).
- EASTAUGH, Nicholas, Valentine WALSH *et al.* *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*. Reino Unido: Butterworth-Heinemann, 2008.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo. "Fulgor y muerte de Juan Gerson, o las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco" en *El Proceso Creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- EYB-GREEN, Sigrid, Joyce H. TOWNSEND, *et al.*, eds. *The Artist's Process. Technology and Interpretation. Proceedings of the fourth symposium of the Art Technological Source Research Working Group*. Londres: Archetype Publications, 2012.
- FALCÓN, Tatiana y Javier VÁZQUEZ. "José Juárez: La técnica del pintor", en *Recursos y discursos del arte de pintar*, ed. Nelly Sigaut. México: Patronato del Museo Nacional de Arte, 2002.
- GARCÍA-FRIAS CHECA, Carmen. "La recuperación de una obra maestra: el *Calvario* de Rogier van der Weyden del monasterio del Escorial", en *Rogier van der Weyden y los reinos de la península ibérica*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015.
- GARRIDO, Carmen. *Velázquez. Técnica y evolución*. Madrid: Museo del Prado, 1992.
- GAYO, María Dolores y Maite JOVER DE CELIS. "Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España". *Boletín del Museo del Prado*, núm. 46 (2010).
- GELL, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

- HERMENS, Erma, ed. *Looking through Paintings*. Londres: Archetype, 1998.
- HILL STONER, Joyce y Rebecca RUSHFIELD, eds. *Conservation of Easel Paintings*. Londres/Nueva York: Routledge, 2012.
- HODDER, Ian. *Reading the Past. Current Approaches to Interpretation in Archaeology*. Nueva York: Cambridge University Press, 1986.
- KEITH, Larry y D.W CARR. “Velázquez’s “Christ after the Flagellation”: Technique in Context” en *National Gallery Technical Bulletin* 30 (2009).
- KOPYTOFF, Igor. “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process” en *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai. Nueva York: Cambridge University Press, 1986.
- LÓPEZ OROZCO, Leticia. “El patrimonio artístico y las voluntades de la conservación: CENCROPAM” en *CENCROPAM 50 años de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble: inicios, retos y desafíos*. México: CONACULTA, INBA, 2014.
- LORENZO MACÍAS, José María. “El arquitecto ensamblador Mateo de Pinos”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXVII, núm. 86 (2005).
- MAGALONI KERPEL, Diana. *The colors of the New World. Artists, Materials and the creation of the Florentine Codex*. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2014.
- MCKIM-SMITH, Gridley, Greta ANDERSEN-BERGDOLL et al. *Examining Velázquez*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- MITCHELL, W.J.T. *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- MOXEY, Keith. *Visual Time. The Image in History*. Durham: Duke University Press, 2013.

- MUÑOZ RUBIO, María DEL VALME y Fuensanta DE LA PAZ CALATRAVA. “Murillo joven: aportación al conocimiento de su técnica”, en *El joven Murillo*. España: Museo de Bellas Artes de Bilbao, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2009.
- NAVARRETE PRIETO, Benito, Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ *et al.* *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*. Madrid: Fundación Focus Abengoa, 2008.
- OJEDA LLANES, Fernando. *La tilma guadalupana revela sus secretos*. México: Porrúa, 2005.
- PADILLA, Carmella y Barbara ANDERSON, eds. *A red like no other. How cochineal colored the world. An epic story of art, culture, science and trade*. Nueva York: Skira, Rizzoli, 2015.
- PINNA, Daniela, Monica GALEOTTI Y ROCCO MAZEO. *Scientific investigation for the investigation of Paintings. A Handbook for Conservator-restorers*. Florencia: Centro Di, 2009.
- RIQUELME, Francisco, Ramón LÓPEZ VALENZUELA *et al.*, “Tizate y tiza. De la cerámica teotihuacana a la pintura novohispana”. *Arqueología Mexicana* XXII, núm. 132 (2015).
- SÁNCHEZ, José María y María Dolores QUIÑONES. “Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXI, núm. 95 (2009).
- STUART, Barbara H. *Analytical Techniques in Materials Conservation*. Reino Unido: Wiley, 2007.
- HENRY, Tom y Paul JOANNIDES, eds. *El último Rafael*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012.
- TORRES MONTES, Luis. “El examen científico de artefactos arqueológicos: un cuadro teórico general”. *Anales de Antropología* 18 (1981).

- TOWSEND, Joyce H. y Tiarna DOHERTY, eds. *Preparation for Painting. The Artist's Choice and its Consequences*. Londres: Archetype, 2008.
- VAN DE WETERING, Ernst. "Connoisseurship and Rembrandt's Paintings: New Directions in the Rembrandt Research Project, Part II". *The Burlington Magazine* 150 (2008).
- VAN DE WETERING, Ernst. "The Rembrandt Research Project". *The Burlington Magazine* 135 (1993).
- VERGARA, Alejandro, ed. *Patinir. Estudios y catálogo crítico*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.
- VON SONNENBURG, Hubert. *Rembrandt/Not Rembrandt in The Metropolitan Museum of Art: Aspects of Connoisseurship*, vol. 1. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.
- WALD, Robert. "Materials and techniques of painters in Sixteenth-Century Venice" en Frederick Ilchman, *Titian, Tintoretto, Veronese. Rivals in Renaissance Venice*. Surrey: Lund Humphries, 2009.
- ZETINA, Sandra y José Luis RUVALCABA SIL. "Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC) México". *Intervención* 12 (2015).
- ZETINA, Sandra, Elsa ARROYO *et al.* "La dimensión material del arte novohispano". *Intervención. Revista Internacional de Conservación, restauración y Museología* 5, núm. 10 (2014).

Cartografías de lo sagrado

LOS SANTUARIOS DE LA CIUDAD DE
VALLADOLID DE MICHOACÁN

MÓNICA PULIDO ECHEVESTE

CARTOGRAFÍAS DE LO SAGRADO

Los santuarios de la ciudad de Valladolid de Michoacán

MÓNICA PULIDO ECHEVESTE
ENES Morelia, UNAM

Entre la primavera de 1540 y la de 1541, un grupo de encomenderos apoyados por el virrey Antonio de Mendoza fundaron en el valle de Guayangareo la Nueva Ciudad de Mechuacan. El título revelaba la sorpresiva intención del cabildo de apropiarse de la real cédula de 1534 que ordenaba la fundación de la Ciudad de Mechuacan y atraer al sitio elegido los privilegios concedidos primero a Tzintzuntzan (antigua cabecera del señorío tarasco y capital de la provincia cristiana entre 1534 y 1538) y luego a Pátzcuaro (convertida en ciudad de Mechuacan por Vasco de Quiroga al fundar ahí su catedral en 1538).¹ El traslado de las ciudades en busca de un sitio conveniente, de tierra sana y fértil, con espacio para la multiplicación de sus vecinos y sin perjuicio de los naturales fue un fenómeno que se repitió por

¹ El conflicto por la capitalidad entre las tres ciudades y las estrategias de representación política fue el tema desarrollado en mi tesis doctoral: Mónica Pulido Echeveste, *“Las ciudades de Mechuacan”. Nobleza, memoria y espacio sagrado en la disputa por la capitalidad. Tzintzuntzan, Pátzcuaro, Valladolid. Siglos XVI-XVIII* (Tesis de doctorado en historia del arte, UNAM, 2014).

toda América, en especial durante los siglos XVI y los inicios del XVII.² Estos desplazamientos fueron posibles gracias a la doble concepción que se tenía de la ciudad: la *urbs* –las casas, calles, plazas y edificios– eran sólo un envase temporal de la *civitas*, es decir, el conjunto de vecinos que conformaban la ciudad.

Esta doble concepción de la ciudad se remontaba a la antigüedad clásica –con autores como Tucídides y Aristóteles– desde los que Richard Kagan ha trazado una línea de continuidad hasta llegar a los teólogos y escritores políticos españoles del siglo XIV, que fijaron las bases para la definición que dominó la mayoría de las historias de ciudades escritas en la península ibérica entre los siglos XVI y XVII. En ellos, *urbs* y *civitas* aparecen como complementarios: las características físicas o arquitectónicas de la ciudad son manifestaciones de las virtudes o defectos de los vecinos que la habitan; a su vez, la forma de la ciudad puede forjar el carácter de sus habitantes.³

A lo largo de estas páginas pretendo analizar el crecimiento urbano de la ciudad de Valladolid de Michoacán (la Nueva Ciudad de Mechoacan, hoy Morelia) desde el cruce de ambas definiciones, centrado en tres cuestiones interrelacionadas: 1. La edificación de capillas o santuarios construidos en la ciudad a lo largo de los tres siglos del virreinato; 2. El patrocinio de los obispos, el cabildo eclesiástico y el ayuntamiento sobre estas fundaciones; y 3. La construcción retórica de la relación entre las capillas y las virtudes de la *civitas*. La historia de las principales capillas y santuarios nos muestra cómo el crecimiento paulatino de la ciudad fue resultado de las iniciativas y los em-

² Entre los siglos XVI y XVIII (e incluso después), numerosas ciudades cambiaron de emplazamiento al enfrentarse a factores como catástrofes naturales (sismos, erupciones volcánicas, inundaciones), militares (ataques de indios o piratas) ideológicas o políticas. Véase Alain Musset, *Ciudades nómadas del Nuevo Mundo* (México: FCE, 2002).

³ Richard Kagan, *Imágenes urbanas del Mundo Hispánico, 1494-1780* (Madrid: Ediciones El Viso, 1998), 30-33.

peños de distintas generaciones, cuyos proyectos entrechocan en materiales, concepciones e intencionalidades.

Durante las primeras décadas de vida, el proyecto de la Nueva Ciudad de Mechuacan se tambaleó ante los embates del obispo Vasco de Quiroga. La fundación de una ciudad de españoles amenazaba el ambicioso proyecto urbano y episcopal que el obispo imaginaba para Pátzcuaro, por lo que fue hasta después de su muerte, acaecida en 1565, que los vecinos asentados en el valle de Guayangareo lograron el traslado de la sede episcopal. En 1576 el Rey ordenó la mudanza del ayuntamiento; un año más tarde, inició la construcción de una iglesia catedral provisional, la cual quedó lista en el año de 1580. Pero vencida la oposición de Quiroga, la ciudad se enfrentó a otra contrariedad: la falta de habitantes. En 1615, fray Juan de Torquemada describió en su *Monarquía Indiana* el dilema de la ciudad de Valladolid:

El [obispo] de Mechuacan tiene su silla en Guayangareo, llamado por otro nombre la ciudad de Valladolid, aunque primero estuvo la silla episcopal en Pazquaro, ciudad principal de aquel reino, algunos años, donde, a dicho de muchos estaba muy a cómodo; pero por ser más sano estotro sitio se pasaron a él, aunque no ha crecido el número de la gente, como se pensó; porque como todos se van al olor de el dinero y allí no lo hay, porque es tierra pobre y no hay trato en la ciudad, no quieren solares grandes en tierra sana y buena, sino plata y oro en sierras y barrancas.⁴

⁴Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, vol. 6 (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2010), 51.

Ante la competencia de los centros mineros del Bajío y de la misma ciudad de Pátzcuaro, el crecimiento urbano fue lento. Por la descripción de Francisco Arnaldo de Ysassi sabemos que para 1649 la ciudad no contaba con regidores y que el alcalde mayor prefería residir en Pátzcuaro; Valladolid, capital fallida, era gobernada por un teniente.⁵

Con el cambio dinástico, a inicios del siglo XVIII el panorama político se complicó aún más para Valladolid. En 1689, los vecinos de la ciudad de Pátzcuaro reorganizaron el ayuntamiento y solicitaron al rey que les rematara los cargos. Cuando en 1701 se requirió a las ciudades que celebraran la jura de Felipe V, el nuevo cabildo aprovechó que en Valladolid los cargos de alcaldes y regidores estaban vacos para realizar la jura a nombre de las tres ciudades de la provincia y organizaron un fastuoso acto que duró cinco días.⁶ La muestra de lealtad y nobleza le sirvió para que en 1706 la Real Audiencia la reconociera como legítima capital política. Sólo entonces se preocupó Valladolid por defender sus privilegios y recuperar su preminencia. Pero a la batalla legal le acompañaron otras estrategias no menos importantes que proporcionaron argumentos para defender a la ciudad frente a los tribunales: el rescate del escudo de armas, la celebración de fiestas y la (re)construcción tanto retórica como real de la ciudad.⁷ Sólo la “grandeza” de una ciudad haría evidente a quién le pertenecía de manera legítima el título.

Como ha propuesto María José del Río, las ciudades peninsulares construyeron su identidad y defendieron su preminencia a partir de tres principios: antigüedad, nobleza y cristiandad. En las biografías de los patronos de las ciudades, como san Isidoro de Madrid, estos se mezclaban de modo que los

⁵ Francisco Arnaldo de Ysassi, “Demarcación y descripción del obispado de Mechuacan y fundación de su iglesia catedral. Número de prebendas, curatos, doctrinas y feligreses que tiene y obispos que ha tenido desde que se fundó (1649)”, en *Bibliotheca Americana* 1, núm. 1 (1982): 112-113.

⁶ Armando Mauricio Escobar Olmedo, “Las fiestas en Pátzcuaro en 1701 por la aclamación del Rey Felipe V” en *Tzintzun. Revista de estudios históricos* 9 (1988), 139-166.

⁷ Véase Mónica Pulido, *Las ciudades de Mechuacan...*

santos aparecían “no sólo como protectores espirituales de las ciudades, sino también como encarnación simbólica del sentimiento de orgullo cívico no lejano al que los encomios y crónicas urbanas expresaban de forma literal”.⁸ Durante el proceso de “resemantización del espacio” que caracterizó a los siglos XVI y XVII, las ciudades de la Península buscaron en su geografía, su pasado y sus santos locales las pruebas de una nobleza y una cristiandad antiguas.⁹ ¿Pero qué podía hacer una ciudad como Valladolid de Michoacán, fundada en un escenario polémico, sobre un valle vacío? ¿a qué universo de contenidos simbólicos podía echar mano al tener que defender sus privilegios?

Desde su fundación en 1540 y durante el siglo XVII, la ciudad procuró atraer a las distintas órdenes para que fundaran conventos en la ciudad: a los franciscanos y agustinos que se establecieron en los primeros años les siguieron los jesuitas, carmelitas, mercedarios, juaninos y las dominicas. Se construyeron además ermitas en los barrios alledaños, habitados en su mayoría por naturales. Pero fue durante el siglo XVIII –cuando se cerraron las bóvedas de la catedral y se trasladaron a ella los oficios divinos–, que encontramos una consonancia entre lo que sucedía dentro y fuera de sus muros: entre los altares de la catedral y las capillas patrocinadas por el cabildo y los obispos; entre las obras que transformaron el perfil urbano de la ciudad y las lecturas simbólicas de los cronistas.

Entre la fecha de su dedicación y la llegada de Felipe Ignacio Trujillo, se erigieron el altar mayor y los retablos de san Pedro (1704), Nuestra Señora de la Soledad (1707), Nuestra Señora de Guadalupe (1707) y san José (1711), que se sumaron a los altares trasladados de la catedral provisional.

⁸ María José del Río Barredo, *Madrid Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica* (Madrid: Marcial Pons, 2010), 94.

⁹ Fernando Rodríguez de la Flor, “La imagen corográfica de la ciudad penitencial contrarreformista: El Greco, Toledo h. 1610” en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, ed. Víctor Mínguez (Castelló: Universitat Jaume I, 2000), 60.

Los nuevos altares revelan el claro interés que tuvieron los obispos Manuel de Escalante Colombres y Mendoza (1704-1708), Felipe Ignacio de Trujillo y Guerrero (1711-1721) y los prebendados por establecer una consonancia entre las devociones que se impulsaron dentro y fuera de la catedral. Además de los conventos, la ciudad contaba con varias ermitas y capillas: san José, fundada como ayuda de parroquia por el obispo fray Marcos Ramírez de Prado en 1652; la Cruz, capilla construida en 1676 por los capitulares como sede de la Congregación de San Pedro para clérigos seculares; Nuestra Señora de Cosamaloapan, construida en 1681 a iniciativa de los capitulares Sebastián de Pedraza y Zúñiga, Nicolás Duque de Estrada y Antonio Tamariz de Carmona; y Nuestra Señora de Guadalupe, cuyo santuario inició en 1708 y se concluyó en 1716 a iniciativa de los obispos Manuel Escalante Colombres y Mendoza y García Felipe de Legaspi.

Las devociones arraigadas en Valladolid y las estrategias para su promoción no son muy distintas a las observadas en otras ciudades novohispanas. Los lazos que estrecharon la vida de los santuarios con los de sus comunidades, las coincidencias entre sus historias de origen y entre los recursos para promover su sacralidad resulta similar a las de otros cultos del Mundo Hispánico. La demanda de limosnas, el patrocinio de los obispos, la fundación de obras pías que dotaran a las imágenes de recursos propios, la participación de cofradías y la impresión de crónicas se repiten en el tiempo. ¿Qué es entonces lo que hace particular el caso de los santuarios de Valladolid? A diferencia de otros obispados, Michoacán y en especial Valladolid no tuvieron santuarios de importancia regional. Los cultos de mayor preeminencia fueron a san José y a la Virgen de Guadalupe, ambos patronos de la Nueva España. Pero esta ausencia de imágenes de especial fama hace justamente necesario poner atención en la construcción de un espacio sagrado a partir de una red de ermitas, capillas y santuarios que en conjunto, constituyeron una solución efectiva para la ciudad de Valladolid.

San José: poder civil y control eclesiástico, obligaciones y limitaciones de los cabildos

Al parecer, san José fue elegido como patrón de la ciudad de Valladolid desde finales del siglo XVI, aunque la primera mención documental data de 1618, cuando a raíz de la jura de Santa Teresa a petición de los carmelitas y el ayuntamiento, los capitulares “recibieron a la gloriosa santa por tal patrona, sin perjuicio del patronazgo que ya tienen [...] en el glorioso patriarca san José”.¹⁰ La edificación de su capilla era obligación de la ciudad, pero como ésta carecía de “propios”, el obispo fray Francisco de Rivera sugirió al cabildo encargarse de la construcción de su capilla. La obra fue suspendida por la escasez de diezmos y en su lugar se optó por terminar la capilla del hospital real y dedicarla a san José. Para conciliar el antiguo patrocinio del hospital a la Virgen de la Asunción, se determinó colocar un lienzo de los desposorios de la Virgen en el altar mayor de la capilla.¹¹

Fray Marcos Ramírez de Prado retomó la iniciativa en 1652. Al ver la ciudad amenazada por las tempestades, comunicó al cabildo su deseo de elegir un santo patrono. Descubrieron en los libros de actas de ambos cabildos, el civil y el eclesiástico, que la elección estaba hecha y que la obligación de erigir una capilla seguía sin cumplirse. El obispo impulsó entonces su construcción para que “por su medio e intersección su divina majestad fuese servido de aplacar las dichas tempestades tan rigurosas por entonces, que atemorizaban a todos los vecinos”.¹² Se edificó entonces una capilla sobre una loma en el barrio del Carmen, a fin de que sirviera como ayuda de parroquia para administrar los sacramentos a los naturales, reconociendo así el poder evangelizador de san José.¹³

¹⁰ Archivo del Cabildo Catedral de Morelia (ACCM), Actas de cabildo, Sesión del 31 de agosto de 1618.

¹¹ ACCM, Actas de cabildo, Sesión del 13 de agosto de 1632.

¹² “Tanto de la Escritura de fundación de la capellanía y dotación de lámpara, cera y vino, para la capilla de San Joseph de esta ciudad”, ACCM, E6, A6.5, 1, Legajo 49.

¹³ “Tanto de la Escritura de fundación de la capellanía y dotación de lámpara, cera y vino, para la capilla de San Joseph de esta ciudad”, ACCM, E6, A6.5-1, Legajo 49.

La capilla de cal y canto con cubierta de cedro fue dotada de tres altares: el mayor de madera dorada, compuesto por tres cuerpos y con un costo de más de seis mil pesos, ostentaba una imagen de bulto de san José; los dos laterales fueron dedicados a san Juan de Dios y santa Rita, ambos con obras de “buen pincel”.¹⁴ La inclusión de san Juan de Dios recordaba el vínculo con la antigua capilla del hospital real, ahora bajo el cuidado de la orden hospitalaria de los juaninos. La capilla respondía a los principios de ordenar, resolver, integrar y centralizar que caracterizaron al gobierno de Ramírez de Prado, pues la iniciativa había surgido como respuesta a una amenaza del bien común.¹⁵ Por otro lado, la colecta de la limosna hacía gala de la capacidad del obispo y los capitulares por encima de la del ayuntamiento para atender las obligaciones y necesidades espirituales y temporales de la ciudad.

En 1692, varias inundaciones arruinaron las cosechas y trajeron tiempos de carestía y calamidad en la capital del reino. En la sesión del 16 de julio de ese año, el cabildo de Valladolid recibió la noticia de:

La invasión que los naturales del barrio de Tlatelolco en México habían hecho al real palacio el día 8 del corriente poniéndole fuego, y a los cajones de la plaza con pretexto de poner culpa al Excelentísimo Señor Conde de Galve, de la falta de bastimentos y mucha carestía de los que hay en dicha ciudad. Y que al presente no se discurrían fuerzas humanas para atajar el mayor daño que se temía.¹⁶

Como respuesta al tumulto y procurando evitar que en Michoacán se viviera una situación similar, el obispo don Juan de Ortega y Montañés ofreció una

¹⁴ Con el fin de asegurar la permanencia del culto, el mismo Ramírez de Prado fundó además una capellanía de misas y una dotación de cera y de aceite para la lámpara. “Tanto de la Escritura de fundación de la capellanía y dotación de lámpara, cera y vino, para la capilla de San Joseph de esta ciudad”, ACCM, E6, A6.5-1, Legajo 49.

¹⁵ Véase Jorge Traslosheros, *La reforma de la Iglesia del antiguo Michoacán. La gestión episcopal de fray Marcos Ramírez de Prado 1640-1666* (Morelia: UMSNH, 1995).

¹⁶ ACCM, Actas de cabildo, sesión del 16 de julio de 1692.

doble solución: primeramente, realizó una serie de disposiciones administrativas para evitar el acaparamiento de los granos. Acto seguido, decretó el rezo de un novenario a san José, para que por medio de su intercesión “pacificara Dios la nación de dichos naturales, dándoles conocimiento de todo aquello que fuere de su mayor agrado y servicio para que en hora suya lo sigan”, a fin de aplacar “tan crecida y general necesidad de hambre como la abundancia de enfermedades”.¹⁷

Ya en el siglo XVIII, durante el gobierno del obispo Juan José de Escalona y Calatayud (1729-1737) se renovó la fábrica de la capilla y se sustituyó la viguería del techo con bóvedas. El inventario de bienes realizado durante la visita episcopal de 1731 nos muestra una capilla más bien pobre. Además de la antigua imagen de bulto de san José, con una vara “de plata armada en madera con su diadema y la del Niño Jesús”, sólo se registraron una imagen de María y otra de Cristo, las dos con coronas de plata y la de la Virgen con una gargantilla y pulseras de perlas finas y corales. De los altares de san Juan de Dios y santa Rita no se menciona nada.¹⁸

Desde luego, el culto a san José no fue exclusivo de Valladolid. La devoción por el patriarca como “patrono y abogado de la Iglesia Novohispana” está documentada desde el siglo XVI.¹⁹ El culto carmelitano fue igualmente apoyado por la Corona. En 1678, Carlos II envió a los ayuntamientos, los obispos y los cabildos de las catedrales una real cédula en la que expresaba su deseo de poner sus dominios bajo la tutela y protección del santo.²⁰ Si bien Ramírez de Prado refirió que en 1652 se encontró en los archivos capitulares de la

¹⁷ ACCM, Actas de cabildo, sesiones del 16 de junio y 10 de octubre de 1692.

¹⁸ AHCM, Visitas, Informes, XVIII, 0215, Caja 492, Expediente 18, “Informe de la visita llevada a cabo por el obispo Escalona y Calatayud al Santuario de San José de esa ciudad, donde se hace relación de sus bienes y alhajas”, Fs. 2.

¹⁹ Véase Jaime Cuadriello, “San José en tierra de gentiles. Ministro de Egipto y virrey de Indias” en *Memoria del Museo Nacional de Arte*, núm. 1 (1990).

²⁰ AGN, Ayuntamiento, vol. 227, exp. 3, “Testimonio de los Propios y Arbitrios que tiene dicha ciudad y de las cargas que sufre anualmente”.

catedral y de la ciudad constancia de la elección de san José como patrón, a fines del siglo XVIII las actas se habrían perdido –si alguna vez existieron– pues cuando en 1787, el cabildo brindó un informe sobre los propios y arbitrios en respuesta al artículo 31 de la *Ordenanza de Intendentes*, ofreció las dos cédulas (la que ordenaba el reconocimiento de la tutela en 1678 y la que comunicaba la bula de 1679) como pruebas de la obligación legal que tenía el ayuntamiento de celebrar la fiesta.²¹

En la catedral provisional, san José tenía un altar a la entrada de la iglesia, pero una vez que se estrenó la nueva catedral, obtuvo un lugar distinguido entre los altares menores, a la derecha del altar mayor.²² La imagen principal del altar era una escultura de vestir del padre y el Niño, con vara y diadema de plata. Al pie del nicho se encontraba otra imagen de la Virgen, también de vestir, y una lámpara de plata que alumbraba el altar.²³ El retablo fue financiado por el arcediano y calificador del Santo Oficio, Nicolás Carrasco Moscoso, quien ordenó a sus albaceas que se ocuparan de la erección de un retablo en honor al “santo patriarca”.²⁴

²¹ AGN, Ayuntamiento, vol. 227, exp. 3.

²² El retablo de la catedral provisional se había construido hacia 1652, el mismo año en que fray Marcos Ramírez promovió la erección de su capilla. ACCM, *Libros de cabildo*, sesión del 26 de junio de 1652. El retablo se colocó en el sitio donde anteriormente estaba el altar del mártir san Sebastián, a un costado del altar de los Reyes, junto a la sacristía. ANM, Protocolos, vol. 58, año 1711, fs. 78-87. Años más tarde, en 1718, se otorgó al entallador Sebastián Cardoso la libranza de la obligación contraída por colocar el altar en el lugar acordado. ACCM, E1- A1.4- Legajo 25, fs. 1219-1220.

²³ AHCM, Visitas, Informes, XVIII, 0215, caja 492, exp. 18. Entre 1731 y 1787, no se observan cambios significativos en el altar, ni en la imagen. Cfr. “Inventario de todas las alhajas de oro, plata y ornamentos de esta santa Iglesia de Valladolid, que recibió el Sr. Dn. Marcos Muñoz de Sanabria, tesorero de esta Santa Iglesia (1745)” e “Inventario de las alhajas de esta santa Iglesia hecho en el año de 1787”, en *La Catedral de Morelia* (México: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 1991), 226-241.

²⁴ Carrasco Moscoso llegó a la catedral de Valladolid proveniente del obispado de Puebla, donde había ocupado el cargo de predicador y confesor general. Participó en un concurso de oposición para la canonjía lectoral de Valladolid. Finalmente ascendió al cargo de arcediano, en cuya posesión se encontraba al momento de testar. Véase Oscar Mazín Gómez, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 1996), 262-264. Fue también Calificador del Santo Oficio de la Inquisición y mayordomo de las cofradías del Santísimo Sacramento, la Limpia y Pura Concepción y de las Benditas Animas del Purgatorio, fundadas en la catedral de Valladolid. ANM, Protocolos, vol. 58, año 1711.

Nicolás Carrasco había manifestado su devoción por san José desde que se desempeñaba como predicador en el obispado de Puebla. En 1688 fue invitado a dar el sermón durante la fiesta en la catedral de Puebla.²⁵ Citando a Juan Bautista Villalpando en su prestigiosa interpretación de la visión de Ezequiel sobre el Templo de Salomón, Nicolás Carrasco atribuía las tempestades a la indignación de Dios contra los hombres, manifiesta en los vientos malignos provenientes de Oriente y del Aquilón, donde quedaba “representada la justicia vindicativa de Dios, como en el Austro su piedad y misericordia”.²⁶ Como “mano derecha de Dios”, a san José correspondía favorecer, defender y patrocinar no sólo a la ciudad de Puebla, sino a “todo el *Occidental Orbe*”. Su patrocinio había sido confirmado por el Espíritu Santo, que en forma de paloma descendió sobre la vara florida, pues en esta radicaba la potestad divina de san José, dado que, como explicara nuestro predicador: “Porque si al Verbo encarnado como a hijo del Eterno Padre, fue dada soberana potestad en los cielos y en la tierra, [...] ese mismo Dios humanado, dio, entregó, puso en las manos de Joseph ese poder, sujetó esa potestad a su arbitrio.”²⁷

Con estos argumentos, no sólo se lograba justificar la pertinencia del patrocinio de san José, ya fuera en Puebla, en Valladolid o en todo el reino, lo que constituía por principio una declaración política que defendía el privilegio y distinción de la Nueva España ante el resto de las naciones por el derecho que le otorgaba su ubicación geográfica, pero que además defendía en el plano teológico la humanidad de Cristo y la soberana potestad de su Padre como digno esposo de María, para finalmente convertir a la catedral vallisoletana en un baluarte, en cuya presencia tenía asegurada la ciudad y sus habitantes “la me-

²⁵ Nicolás Carrasco Moscoso, *Sermón de el patrocinio que contra los rayos y tempestades, goza dichosa la ciudad de Puebla en el Esclarecido Patriarca San Joseph* (Puebla: Imprenta de Diego Fernández de León, 1688).

²⁶ Juan Bautista Villalpando, *El templo de Salomón* (Madrid: Siruela, 1991).

²⁷ Carrasco Moscoso, *Sermón de el patrocinio que contra los rayos y tempestades*, 8.

por custodia”. Esta protección se traducía de manera inmediata en su patrocinio sobre los rayos y tempestades que como “estrella de la mañana” hacía frente y resistía a “los ímpetus de Marte: [al] templar los impulsos de su crueldad y causar las lluvias de la aurora”, por lo que de manera regular se organizaron procesiones y rogativas para impetrar su intervención en las continuas tempestades.

Según se había dispuesto, la fiesta del patriarca debía realizarse entre la catedral, el ayuntamiento y las religiones, correspondiendo a la primera la bendición, sermón y gastos de cera del primer día de fiesta.²⁸ El cabildo de la ciudad tenía destinados 45 pesos anuales para su función como “jurado patrón contra las tempestades y rayos”.²⁹ Por lo general, era la imagen de san José la que salía en procesión y, después de recorrer las calles, permanecía en la catedral durante el novenario, pero en 1759, el obispo Pedro Anselmo Sánchez de Tagle propuso la celebración de una misa solemne en su capilla para conjurar las continuas tempestades que aquejaban a la ciudad.³⁰ Al año siguiente, el obispo promovió la construcción de un nuevo templo que sustituyera la capilla recompuesta por el obispo Escalona en 1737. La nueva parroquia destacó entre todas las iglesias y capillas de la ciudad por el ancho de su nave, la suntuosidad de sus fachadas y la altura de sus torres que sobresalían gracias al relieve natural de la loma sobre la que fue edificado el templo, dotándolo de mayor preeminencia.

Las obras concluyeron hasta 1776, después de la muerte del obispo. El cuidado de la obra estuvo bajo el auspicio de la cofradía de san José. Fue la corporación quien solicitó a la catedral la donación del altar de reyes, la cruzía,

²⁸ ACCM, Actas de cabildo, sesiones del 25 de mayo, 23 de agosto, 27 de septiembre, 2 de octubre, 22 de noviembre y 14 de diciembre de 1776.

²⁹ AGN, Ayuntamientos, vol. 227, exp. 3, f. 53.

³⁰ Hugo Armando Félix Rocha, *El sistema de imágenes de la catedral de Valladolid de Michoacán. 1701-1810* (Tesis de Doctorado en Historia, El Colegio de Michoacán, 2015), 345.

el ciprés, barandal y las pinturas del rey David y san Cristóbal que se habían desechado tras la construcción de un nuevo altar mayor.³¹ Entre los cofrades se encontraban miembros del cabildo eclesiástico, como los maestrescuelas Bernardo de Río Frío (a fines del siglo XVII) y Agustín de Echeverría y Orcolaga (fines del XVIII) que ocuparon los cargos de mayordomo. La participación de los capitulares desde la cofradía permitió que se incorporara a otros vecinos (en especial a miembros del ayuntamiento) en las iniciativas de la catedral, como un modo de fortalecer y perpetuar sus fundaciones, a la vez que los capitulares se incluían también entre el patriciado que se veía representado en el culto del santo patrón.

La elegante fachada, realizada entre 1760 y 1764, ostenta como único elemento decorativo un relieve de excelente factura. Entre regias pilastras tableradas que secundan a la catedral, se muestra el *Patrocinio de san José sobre los cabildos civil y eclesiástico*.³² Bajo el manto del santo que despliegan un par de ángeles, se encuentran los cabildos civil –a la derecha– y eclesiástico –izquierda–. San José lleva al Niño en brazos; es éste quien sostiene la vara florida, recordando así el argumento de Moscoso sobre el origen de la potestad josefina. Tanto el rey como el pontífice se despojan de sus atributos de autoridad y los colocan sobre un cojín, reconociendo así el tutelaje del patriarca [Fig. 1].

Con la incorporación del rey y el papa a las imágenes de la jura, el patrocinio adquiriría un valor de declaración y confirmación jurídica, que recordaba la dualidad constitucional temporal y espiritual de la monarquía en que estaban insertas las catedrales y el continuo juego de equilibrios de que depen-

³¹ Félix Rocha, *El sistema de imágenes de la catedral de Valladolid*, 146.

³² La catedral también llevó a san José a una de sus fachadas laterales, la del costado poniente. Un sencillo relieve representa al patriarca de pie sobre el orbe, con el Niño en brazos y la paloma del Espíritu Santo descendiendo sobre ellos. Mónica Pulido, *Reconfigurar los espacios, Imaginar los destinos* (Tesis de maestría en historia del arte, UNAM, 2008), 40.

día su estabilidad. El tema del patrocinio de san José también fue aprovechado al interior de la catedral en un óleo de gran calidad que se encuentra en la antigua sala capitular. En este se representa al papa Clemente XIII junto con el obispo Sánchez de Tagle, el rey Fernando VI y el virrey marqués de Cruillas.³³ En un momento en que la relativa autonomía eclesiástica se encontraba amenazada por las políticas regalistas de la monarquía, la insistencia en el tema del patrocinio sobre la Corona y la Iglesia revela la potencialidad política del culto josefino.

Nuestra Señora de Guadalupe: de la apropiación de la copia a la singularización del espacio urbano

Hacia poco que se habían concluido las bóvedas de la catedral cuando se inició en la ciudad un nuevo ciclo bajo el signo mariano de la Virgen del Tepeyac. En 1708, el obispo Manuel Escalante Colombres y Mendoza (1704-1708) colocó la primera piedra del santuario, ubicado al oriente a “extra muros de la ciudad”. No era el primer santuario guadalupano del obispado de Michoacán, ya desde 1654 se había iniciado la construcción de una ermita en el real de minas de San Luis Potosí.³⁴ En Valladolid, la catedral dio muestra del creciente arraigo del culto: en 1673 el canónigo Antonio Tamariz de Carmona donó a la catedral un colateral dedicado a la Virgen de Guadalupe y fundó un aniversario para la

³³ La coincidencia de estos cuatro personajes resulta anacrónica, pues si el cuadro fue pintado entre 1758 y 1759, a la llegada del obispo Sánchez de Tagle a Valladolid, debía incluir al virrey marqués de las Amarillas. Al respecto véase Mónica Pulido, *Las ciudades de Mechuacan*, 316-318.

³⁴ Rafael Montejano, *Santa María de Guadalupe en San Luis Potosí: Su culto, su calzada y sus santuarios* (México: Ediciones Paulinas, 1982), 96-97. Alfonso Martínez, “Los patronos jurados de la ciudad de San Luis Potosí”, en *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, coord. Clara García Ayuardo (México: INAH, CONDUMEX, Universidad Iberoamericana, 1997), 90.

celebración anual de su oficio.³⁵ Es de suponer que los obispos Francisco de Aguiar y Seijas (1678-1682) y Juan Ortega y Montañés (1684-1700), grandes benefactores del santuario de la ciudad de México, también impulsaron la devoción entre los capitulares de Valladolid, antes de ser llamados a la diócesis metropolitana. El obispo García Felipe de Legaspi (1700-1704) fue su primer gran promotor y quien acogió la idea de levantar un santuario en Valladolid. Aún después de haber sido enviado a la catedral de Puebla, legó importantes sumas para la fábrica del santuario guadalupano por vía de su albacea, el canónigo doctoral Matías José González de Maya.³⁶

La devoción del prelado prosperó igualmente entre los capitulares. En su testamento, el maestrescuela José de Loyola expresó su deseo de financiar un retablo dedicado a Nuestra Señora de Guadalupe.³⁷ El altar debía erigirse a un costado de la capilla de los Reyes, en la nave del Evangelio, con una imagen de bulto de la Virgen de Guadalupe y esculturas de los Cinco Señores.³⁸ En el sitio se encontraba originalmente el altar de los Cinco Señores con las imágenes de santa Ana, san Joaquín, san José y la Virgen con el Niño que provenía de la antigua catedral de adobes. Las esculturas de bulto se incorporaron al nuevo altar, mientras que el retablo anterior fue donado a la capilla del Colegio de

³⁵ Antonio Tamariz de Carmona era originario de la ciudad de Puebla, descendiente de una rica familia con importantes lazos sociales con el ayuntamiento. Fue cura beneficiado de Teutzitlán y San Juan Cuezcoma-tepeque antes de ser promovido a una ración en la catedral de Valladolid. Sus vínculos con la catedral de Valladolid le llevaron a ser mayordomo de las cofradías de la catedral y a realizar algunas donaciones para la fábrica material y espiritual de la iglesia. Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, 208-213.

³⁶ AHCM, Visitas, Informes, XVIII, 0215, Caja 492, Expediente 18, Fs.8. Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, 262.

³⁷ Después del fallecimiento de José de Loyola, ocurrido el 9 de marzo de 1701, su albacea Juan Gutiérrez de Erradillo comunicó al cabildo el legado de 3000 pesos. Originario de la ciudad de México, realizó sus estudios en la Facultad de Artes de la Universidad, en donde se graduó como bachiller en 1643 y como licenciado y doctor en teología en 1676. Ganó en 1681 la canonjía lectoral de la catedral de Valladolid. Formó parte del cabildo por largos 26 años, ocupando al final de su vida el cargo de maestrescuela. Entre otros cargos, fue rector del colegio de San Nicolás. Sus fundaciones comprenden varios aniversarios, capellanías, donaciones a la fábrica material y espiritual. ANM, Protocolos, vol. 54, año 1707, fs. 291-312.

³⁸ ANM, Protocolos 54, 1707, fs. 291-312.

San Nicolás, con el que el canónigo Loyola mantenía estrechas relaciones. La presencia de san Nicolás Obispo en el nuevo altar materializaba el vínculo del patronato que unía a ambas instituciones desde sus orígenes. Además del altar, Loyola fundó un aniversario por 1200 pesos para la celebración de una misa con toda solemnidad el 12 de diciembre de cada año.³⁹

El santuario se terminó en 1716. Entre 1731 y 1732 el obispo Juan José de Escalona y Calatayud (1729-1737) ordenó la construcción de una calzada procesional que facilitara el tránsito de los vecinos. Según el inventario realizado durante la visita episcopal de 1732, el santuario poseía un altar mayor de tres cuerpos. En el primero, se encontraba la imagen velada de la Virgen de Guadalupe –donada por el obispo García de Legaspi– protegida por una “vidriera, marco dorado y una cortina de capichola encarnada bordada de plata y [la] caída de dicha cortina con su fleco de plata”. El retablo se hizo a devoción de don Blas de Acosta, vecino de la ciudad, y contenía nueve lienzos “de la aparición de dicha Señora”.⁴⁰ Además de las cuatro escenas tradicionales y la quinta de Diego Lázaro que en ocasiones se le adjuntaba, es probable que las otras cuatro se dedicaran a los milagros de mayor fama.

En uno de los muros laterales, el canónigo Antonio Medrano de Rivera y Avedaño financió la construcción de un altar dedicado a Nuestra Señora de los Gozos. Originario de Puebla, el contrito Medrano se decía descendiente del primer matrimonio que llegó a la Nueva España y se definía a sí mismo como “indignísimo sacerdote y mayor pecador de todo el mundo, el más ingrato y miserable [...] vilísimo gusano de la tierra”.⁴¹ Las numerosas obras pías que financió (también costeó el altar del Perdón de la catedral) pretendían remediar de algún modo la cadena de errores y descuidos cometidos durante su vida o,

³⁹ ANM, Protocolos 54, 1707, fs. 291-312.

⁴⁰ AHCM, Visitas, Informes, XVIII, 0215, Caja 492, Expediente 18, Fs.8.

⁴¹ Medrano y Avedaño patrocinó también el altar del Perdón de la catedral de Valladolid. ANM, Protocolos, vol. 85, 5 de agosto de 1735.

al menos, tranquilizar su conciencia. Un segundo altar lateral se dedicó a san Miguel, con una imagen del arcángel, de bulto, con una altura de tres cuartas y una segunda imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de media vara. Bajo el coro se encontraba la capilla del Santo Cristo Aparecido –también nombrada del Señor de las Flores–, pagada por el alférez real Joseph Ventura, con un nicho dorado con la imagen del Cristo sobre la cruz, cantoneras y potencias de plata y al pie, una imagen de Nuestra Señora de la Soledad con resplandor y espada del mismo metal. Un púlpito de piedra con tornavoz de madera, un órgano, dos piletas de piedra de agua bendita y quince bancas de madera donadas por el canónigo Mateo de Espinoza, el regidor Manuel Domínguez y el bachiller Alejo Tavera, completaban el mobiliario del templo.⁴²

En el santuario se congregaron, por consiguiente, obras donadas por obispos, capitulares, miembros del ayuntamiento y vecinos devotos.⁴³ Si bien, el cabildo eclesiástico fue el mayor benefactor, el culto a Nuestra Señora de Guadalupe floreció gracias a la suma de los legados que durante generaciones aportaron los fieles de la ciudad. A lo largo del año, las limosnas que se recogían eran bastante pobres y no excedían los diez reales por semana.⁴⁴ Pero durante la celebración anual de su fiesta, la participación conjunta del clero secular y de todas las corporaciones lograba dar a la ceremonia el decoro y esplendor necesarios. En 1735, el obispo Escalona ordenó el modo en que el clero debía colaborar.

⁴² AHCM, Visitas, Informes, XVIII, 0215, Caja 492, Expediente 18, Fs.8.

⁴³ Además de las imágenes principales, el santuario tenía distribuidos entre sus muros y retablos lienzos de san Francisco Xavier, san Antonio de Padua, santa Inés, san José, Nuestra Señora del Rosario, san Miguel, la Anunciación, Nuestra Señora del Carmen, san Andrés, san Jacobo, san Sebastián, el Ángel Custodio, san Nicolás Tolentino, santa Catarina Mártir, san Francisco, san Onofre, san Juan Bautista, san Mateo Apóstol y el Árbol de la Vida. La falta de unidad entre unos y otros temas hace pensar que no fueron concebidos como un programa unitario, sino que fueron resultado de las donaciones de distintos benefactores.

⁴⁴ De estos, cuatro servían al sacristán Joseph Maldonado, y los otros seis se aplicaban a la manutención de la cera, el cuidado de los ornamentos y las ocho misas de la fiesta y su infraoctava. AHCM, Visitas, Siglo XVIII, 0215, caja 492, exp. 18, fs.8.

A saber es: que cada año sobre tarde la víspera se cante con solemnidad la salve. Que en el día se celebre misa con sermón y el altar y púlpito lo ocupe una sagrada comunidad, empezando nuestro Cabildo y siguiendo las religiones por su antigüedad. Que concluida la misa se haga la Vista y Sortee uno, como a sido costumbre, para hacer la fiesta y gasto con calidad de no poner en el altar mas de cincuenta luces, cuyo tamaño y el aplicar por vía de limosna al Santuario algunas de las sobras para cantar entre año las salves y misas que se celebran, se deja a arbitrio y voluntad de el que costear estos gastos. Que los músicos de la capilla de nuestra Catedral sean pagados como hasta aquí de quienes no dudamos que por desahogar su devoción asistirán todos en la salve y misa con particular esmero.⁴⁵

El año de 1737 constituyó un hito para el culto guadalupano. Como bien se sabe, en el mes de mayo, la ciudad de México juró patrona a la Virgen del Tepeyac para combatir la epidemia de *matlazahuatl* que asediaba al centro de la Nueva España. Mientras se preparaba la jura, el ayuntamiento de la ciudad de México dirigió una misiva a sus pares vallisoletanos para invitarlos a unirse a la causa y solicitar ante Roma la confirmación de la elección.⁴⁶ Es de suponer que el cabildo eclesiástico recibió una invitación similar de parte de los prebendados de la catedral metropolitana ya que, en julio del mismo año, los cabildos civil y eclesiástico manifestaron su apoyo y otorgaron poderes legales a sus pares de México para que llevaran a cabo la solicitud ante la Sagrada Congregación de Ritos para el reconocimiento de la elección, la fiesta, el rezo y la octava. Según menciona Cayetano de Cabrera en su *Escudo de Armas*:

Ni por un día quiso ser menos fina, que la Puebla, la Nobilísima Ciudad de Valladolid, Capital de la dilatada provincia de Michoacán [...] Ni se quietó su ardiente devoción a MARIA Sma. en su Imagen del Mexicano Guadalu-

⁴⁵ AHADM, Curia Diocesana, Legajo 28-1.

⁴⁶ AHMM, Actas de cabildo, libro 2, 18 de marzo de 1737, f. 243.

pe, (que como las demás Ciudades del Reino la venera en su Templo, extra muros de la Ciudad) con solo concurrir, con su Poder al Juramento General; procedió a la Elección, Juramento, y su solemnidad mas plausible, por sí, su Provincia, y diócesis: a cuyo efecto el 11 de Octubre del mismo año.⁴⁷

Por fortuna, los estragos de la peste no fueron tan terribles en Valladolid como en los obispados de México y Puebla. Los rezos a la Virgen agradecían la suerte de la ciudad antes que rogar porque cesara la enfermedad, pues “ninguna de las otras Ciudades de estos Reinos ha recibido tantos beneficios de la magnífica y liberal mano de la Soberana Señora como esta de Valladolid” ya que era evidente que “desde su Colocación a experimentado el Singularísimo de haberla libertado de las pestilencias y contagiosa epidemia”.⁴⁸ Y si la peste era un castigo por los nefastos pecados del pueblo, la salud era muestra de las virtudes y el favor del que se había hecho merecedora.⁴⁹

El 31 de octubre el deán comunicó al cabildo que estaban listas las actas de la jura, y el cabildo procedió a organizar las celebraciones con “fuegos, luminarias para los tres días”. Los fuegos debieron iniciar el 4 de noviembre, el día designado para que ambos cabildos asistieran ante el altar de la Virgen de Guadalupe de la catedral e hicieran el juramento ante la imagen. Tanto el cabildo eclesiástico como el ayuntamiento hicieron suya la necesidad y el deseo de poner a la ciudad y a sus corporaciones bajo la protección de la Virgen.⁵⁰ Cuan-

⁴⁷ Cayetano de Cabrera y Quintero, *Escudo de Armas de México* (México: IMSS, 1981), 492.

⁴⁸ AHMM, Actas de cabildo, libro 2, 18 de marzo de 1737, ff. 144-144v.

⁴⁹ Cabrera y Quintero, *Escudo de Armas de México*, 493.

⁵⁰ La elección se hizo primero por cada uno de los cabildos: el 22 de octubre se reunieron en la sala capitular el alcalde mayor Ignacio de Bustamante, Joseph Ventura de Arizaga y Elexalde, regidor y alférez real, Miguel Antonio de Pagola, regidor y alcalde provincial de la Santa Hermandad, Miguel de Verrospe, regidor decano y alcalde ordinario de primer voto y los regidores Juan Antonio de la Peña y Luis Antonio de Correa. Por voto secreto, eligieron “por Patrona principal de esta Nobilísima Ciudad a Nuestra Señora la Virgen Santísima en su admirable milagrosa Imagen de Guadalupe”. El 25 de octubre, el cabildo eclesiástico hizo lo propio y los prebendados votaron “unánimes y conformes” a Nuestra Señora de Guadalupe como patrona contra las pestes. AHMM, Actas de cabildo, Libro 2, 18 de marzo de 1737, ff. 147-148v. ACCM, Actas de cabildo, Sesión del 31 de octubre de 1737.

do en 1652 se restableció la obligación con san José como patrono contra los rayos, la catedral tuvo que absorber una responsabilidad que le correspondía al cabildo civil, pero en 1737 la jura de Guadalupe mostró la concordia tendida entre las dos corporaciones. Aún así, el cabildo catedral hizo gala de su control al comunicar el modo en que, en adelante, se debían llevar a cabo las fiestas en cada año, costeándose de manera consecutiva por el cabildo catedral, el ayuntamiento y las religiones por orden de antigüedad, mientras que los fuegos y luminarias debían ser pagados por los gremios.⁵¹ La fiesta se celebraría en el Santuario, haciendo uso de los réditos causados por los aniversarios fundados por Antonio de Tamariz, Joseph de Loyola y el maestrescuela Antonio Gil de Hoyos. Las otras obras pías sumaban un total de 210 pesos de réditos anuales que debían entregarse a los comisarios correspondientes para cubrir los gastos de la fiesta, con excepción de los años en que tocaba el turno a la catedral o al cabildo civil.

Aun si las fiestas y obras dedicadas a Guadalupe en Valladolid no lograron la magnificencia vista en otras partes, en los sermones panegíricos dedicados a Nuestra Señora de Guadalupe los predicadores utilizaron el poder de sus discursos para exaltar las glorias de la ciudad y singularizar al santuario. Las apariciones de la Virgen en el cerro del Tepeyac confirmaron la vocación de la Nueva España como “tierra de prodigios”: desde su santuario, la protección de la milagrosa *tilma* se extendía por toda la América indiana y sacralizaba su territorio, aunque la de México era naturalmente la más afortunada debido a la cercanía del original y del sitio de la teofanía.

El patrocinio de la Virgen de Guadalupe como baluarte sobre la *urbs* y la *civitas* de México fue replicada en el resto del virreinato gracias a la veneración de copias y a la construcción de sus propios santuarios. Por su fidelidad y belleza, e incluso, por el contacto directo, las copias lograban

⁵¹ AHMM, Actas de cabildo, libro 2, 18 de marzo de 1737, f. 152.

capturar y transmitir algo de la sacralidad de la imagen original. Aunque en algunos casos, las copias de imágenes marianas llegaron a protagonizar milagros y a generar cultos nuevos que borrarón o prescindieron de los vínculos hacia la imagen que replicaban, las numerosas reproducciones de la Virgen de Guadalupe no podían de ninguna manera igualar la sacralidad del original del Tepeyac que se aseguraba no había sido pintada por manos humanas. Aun así, algunas imágenes periféricas fueron reconocidas como más perfectas y milagrosas que otras, por lo que santuarios como el de Querétaro, el Santuario del Desierto en San Luis Potosí y el de Valladolid, se volvieron destinos procesionales.

En el sermón pronunciado en 1741 por el agustino fray Manuel Ignacio Farías y publicado un año más tarde con el título *Eclipse del divino sol, causado por la Interposición de la inmaculada Luna María, Sra. Nuestra, venerada en su Sagrada Imagen de Guadalupe*, el discurso sobre los privilegios con los que la Virgen había distinguido a la ciudad de Valladolid durante la peste de 1737, se convirtieron en argumentos para sacralizar el espacio urbano.⁵² Poco sabemos del predicador, además de que fue viejo conocido de los púlpitos del obispado, en donde predicó distintos sermones en la década de los 40.⁵³ El fraile agustino identificó a María de Guadalupe con la luna (según correspondía a su imagen en el misterio de la Inmaculada Concepción) y a Cristo con el “Sol de Justicia” que asoma por

⁵² Manuel Ignacio Farías, *Eclipse del divino sol, causado por la Interposición de la Inmaculada Luna María, Sra. Nuestra, Venerada en su Sagrada Imagen de Guadalupe* (México: Imprenta de Doña María de Rivera, 1742).

⁵³ Carlos Herrejón Peredo, *Del sermón al discurso cívico. México, 1760-1834* (México: El Colegio de México, El Colegio de Michoacán, 2003), 397.

el oriente.⁵⁴ A partir de estas relaciones, nuestro predicador explicó el diseño urbano de Valladolid y la ubicación del santuario de Guadalupe al Oriente y no al Norte, como en el caso de la ciudad de México.

Entre el Oriente y la Ciudad, con el Rostro para ella, y la espalda para donde nace el Sol. Para que todos los días, al nacer en el Oriente el Sol, en que se representa el Sol divino Jesús, dando sus rayos en la espalda de esta Imagen, haga esta, con su soberano bulto, sombra a la Ciudad, y juntamente le oculte, y eclipse en su interposición a el Sol, a el tiempo de nacer. Y así cada día llega (o al menos se dirige) a Valladolid la sombra, o la protección de esta Señora, primero que los rayos del Sol, que eclipsado con esta hermosa Luna, amanece cada día Valladolid.⁵⁵

Y debe ser justo al Oriente y no en otro punto, dice Farías, porque es justo en esa orientación en donde Cristo es Sol de Justicia, mientras que en otros puntos, como en el cenit, es Sol de misericordia y de Piedad. Luego entonces, al interponerse al Oriente, “no para obscurecerlo, sino para ocultarlo y eclipsarlo cuando nace”, Guadalupe impedía que llegaran a la ciudad “los ardores de la severidad y la justicia”.⁵⁶ Mas el privilegio de la ciudad de Valladolid no se debía únicamente a la sabiduría de su traza sino a la significación completa del territorio. Ya que dice el mismo sermón, respecto de la Imagen:

⁵⁴ El sermón de Manuel Ignacio Farías retomó la explicación del prestigioso Becerra Tanco sobre la impresión de la *tilma* de Juan Diego por efecto del Sol, Cristo: “Dada la posición oriental del sol a espaldas de ella durante aquella aurora decembrina, las emanaciones luminosas del astro rey, por voluntad diligente del Creador, proyectaron su sombra invertida que se estampó *ipso facto* en el manto que cubría el cuerpo de Juan Diego como tenante. En otras palabras, el sol, que es uno de los atributos esenciales de la mujer doncella del Apocalipsis y cuya aura quedó ciertamente impresa tras su figura “vistiéndola” de luz, hizo el oficio del dibujante que traza el boceto. Todo lo cual hizo que las flores recolectadas vinieran a ser un complemento, por medio de un fenómeno de levitación e iridiscencia, suministrando los coloridos pigmentos y transmitiendo su inmarcesible aroma y belleza al Sagrado Original”. Jaime Cuadriello, “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia” en *El divino pintor: La creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial* (México: Basílica de Guadalupe, 2001), 180.

⁵⁵ Farías, *Eclipse del divino sol*, 10.

⁵⁶ Farías, *Eclipse del divino sol*, 10.

Que está con el rostro para occidente, mirando a la Ciudad, y haciéndole sombra cuando nace el Sol, el lado diestro es la parte del Norte, donde esta esa tierra comúnmente llamada Chichimecas, que por ser sumamente poblada, se cebó en sus muchos habitantes la peste del *Matlazahue*, que con tan inexorable rigor, que enriqueció los infaustos erarios de la muerte, con el feudo que cobró de innumerables vidas. El lado siniestro de Valladolid, es la parte del Sur, o Medio día, donde esta esa tierra caliente, que por ser poco poblada, no tuvo aquel contagio, para cebar su voracidad tantos habitantes, como tuvo en la parte diestra. Y así, si en el lado siniestro de Valladolid, que es tierra caliente, se contaban de mil en mil los muertos de aquel contagio: en su lado diestro, que es Chichimecas, se contaron de diez mil, en diez mil [...] Pero respecto de esto, a Valladolid no llegó, ni llegará la contagiosa peste: pues ya se experimentó, que fue lo que aquí hubo, nada, respecto de otras partes.⁵⁷

La Santa Cruz: presencia capitular, la materialización de una corporación

La ermita de la Santa Cruz y *Ecce Homo*, ubicada en la calle real a un par de cuadras de la catedral, fue erigida en tiempos de fray Marcos Ramírez de Prado. Adquirió relevancia cuando en 1675 los capitulares y otros clérigos de la ciudad fundaron ahí la Congregación de San Pedro, cuyas constituciones fueron aprobadas en 1678. La corporación emulaba la homónima Congregación de la ciudad de México, que había sido creada en 1577 con el fin de “promover el culto a San Pedro [...] y ofrecer ayuda cristiana, material y espiritual a todos los clérigos”.⁵⁸ Al año siguiente la antigua ermita fue demolida y levantada de nuevo desde los cimientos por el obispo Juan de Ortega y Montañez, quien la “perfeccionó y adornó”, gracias a la atención del canónigo Alonso Pérez de Godoy.⁵⁹ La capilla se convirtió en el tercer templo diocesano, siguiendo en este camino a San José y el Hospital Real.

⁵⁷ Farías, *Eclipse del divino sol*, 12.

⁵⁸ Azunción Lavrín, “La congregación de San Pedro: una cofradía urbana del México colonial. 1604-1730” en *Historia mexicana* XXIX (1979-1980), 569.

⁵⁹ Matías de Escobar, *Americana Thebaida* (Morelia: Basal, 1970), 227.

Como sede de la congregación, la capilla de la Santa Cruz recibió de manera continua limosnas por parte de los capitulares para su mantenimiento y decoro. Óscar Mazín registra los legados de Felipe de Zabalza y Amézquita, Tomás de Alcocer, Álvaro de Contreras y Garnica y José de Loyola. No era casual tampoco que distintos capitulares decidieran establecer en este barrio las casas de su morada.⁶⁰ En 1734, recibió el viejo monumento del jueves santo que la catedral desechó después de la contratación de una nueva pieza encargada al maestro Felipe de Ureña.⁶¹ No queda claro cuál fue la función que se dio al monumento, dado que por su carácter desmontable era susceptible de ser reutilizado en obras de naturaleza distinta, como bien pudo ser el arco del triunfo en ocasión de la entrada pública de los preladados que se instalaba sobre la calle real, a la altura de la capilla de la Santa Cruz.⁶²

En 1678, al tiempo que fueron aprobadas las *Constituciones* de la congregación, el cabildo celebró la ocasión con una dotación para los cánticos (villancicos) de los *maitines*. Como género paralitúrgico, los villancicos realzaron los oficios de maitines de las principales fiestas cristológicas, marianas y de algunos santos; en especial, destacan por su número e importancia, los dedicados al nacimiento de Cristo, a la Inmaculada Concepción y a San Pedro. Las composiciones de los siglos XVII y XVIII han sido definidas por su carácter literario-musical, constituyendo en sí mismos un género de poesía lírica.

En muchas ocasiones las letras fueron impresas. Tal es caso de los villancicos de san Pedro cantados en la celebración de los maitines de la fiesta de 1750, puestos en “metro músico” por el maestro de capilla Juan de Mendoza durante su primer año en el cargo, y que estuvieron dedicados al obispo Martín

⁶⁰ Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, 207.

⁶¹ La adquisición de un nuevo monumento para el Jueves Santo coincidió con todo un programa de renovación de los interiores que incluyeron ocho retablos, una colgadura nueva, órganos para el coro, una lámpara de plata, una crujía y rejas para el coro, entre otras obras. Mónica Pulido, *Reconfigurar espacios, imaginar destinos*.

⁶² Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, 207.

de Elizacochea.⁶³ Sólo unos años antes, el cabildo eclesiástico había llegado a un acuerdo con el maestro de capilla Joseph Gavino Leal –antecesor de Mendoza– para asignar 60 pesos anuales a la impresión de los villancicos de la Natividad de Nuestro Señor y maitines de Nuestro señor San Pedro (30 pesos para cada función), con el fin de no entregar al cabildo “mal escritas copias, atendiendo a los respetos de vuestras ilustrísimas, que deben no ser menos que los de las demás Iglesias Catedrales”.⁶⁴

Con frecuencia, las composiciones sobre San Pedro hacían referencia a la nave de la iglesia o a Pedro como piedra angular; el caso que nos ocupa no es la excepción.⁶⁵ El primer nocturno hace alusión a Pedro como timonel, pero al iniciar el segundo nocturno el tema cambia hacia una imagen literaria menos común: Pedro en el Monte Tabor. El estribillo inicia:

*Al Tabor, al Tabor
que la Gloria descanta en su cumbre
Y adornando su falda los Cielos
Descendiendo suben
Y ya Pedro su altura escalando,
En los hombros de cándidas Nubes
Sus rayos aviva:
Mejora sus luces.*

⁶³ *Letras de los villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad de Valladolid, en los maytines de la Solemne Festividad del Gloriosísimo Principe de los Apóstoles Nuestro Señor San Pedro en este Año Santo de 1750, puestos en metro músico por D. Juan de Mendoza* (México: Imprenta del Nuevo Rezado de doña María de Rivera, 1750).

⁶⁴ Mónica Pulido, “Imaginaris urbanos en los villancicos de Joseph Gavino Leal”, en *Conformación y retórica de los repertorios catedralicios en la Nueva España*, coord. Drew Davies, ed. Lucero Enríquez (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016), 129.

⁶⁵ Sobre la nave de san Pedro como tema véase Carolina Sacristán, “La nave de San Pedro en tres villancicos de Antonio de Salazar” en *Conformación y retórica de los repertorios catedralicios en la Nueva España*, 99-123. Con el tema de Pedro como piedra de la iglesia, en 1745 se dio a la imprenta el sermón *La piedra philosophal. El príncipe de los apóstoles N.G.P.S. Pedro*. Predicado por Anguita Sandoval y Roxas, canónigo magistral, en la catedral de Valladolid.

*Al Tabor, sacros Choros Celestes,
Alados Cherubes,
Y de Pedro aplaudid la elección,
Con ecos sonoros, cánticos dulces.*⁶⁶

El texto ubica al apóstol en el momento de la Transfiguración, como testigo de la epifanía donde las vestiduras de Cristo se tornan de una blancura celestial y en presencia de Moisés y Elías, la voz del Padre proclamó: “Este es mi hijo, el elegido, escuchadle” (Lucas 9, 35). El tema tenía especial relevancia para la catedral vallisoletana, dado que, aunque estaba dedicada a Cristo Salvador del Mundo, su fiesta se celebraba el 6 de agosto, día de la Transfiguración. El valor simbólico del misterio titular fue bien aprovechado por el cabildo al asociar el coro de la catedral con el Monte Tabor. En la dedicatoria al sermón *La lámpara de los cielos*, de Joseph Eugenio Ponce de León, el procurador Romero López de Arbizu aprovechó para hacer del episodio de la Transfiguración una prefiguración de las glorias de la catedral, de sus prelados y prebendados.

No se le admitió [a Pedro] la ejecución de lo que ofrecía, o porque el lugar era destinado a otros fines, o porque no era tiempo: pero discurría yo otra causal, y es, que en el Tabor se había de guardar secreto en lo que vieron, y experimentaron: *Nemini dixeritis*. Así ha de ser? Pues no se hagan retablos, que publiquen lo que se ha de callar; vendrá tiempo en que se desahogue el buen deseo de nuestro Patriarca; como si dijera el Señor: no es hora, Apóstol mío, pasaran los días, y yo daré tales Prelados, y Prebendados (en una Ciudad y Iglesia, que dedicada a ese misterio, represente con propiedad el Thabor)

⁶⁶ *Letras de los villancicos que se cantaron en la... Solemne Festividad del Gloriosísimo Principe de los Apóstoles Nuestro Señor San Pedro*, 5.

que embestidos unos, y otros de tu celo, edifiquen a competencia altares y otras obras.⁶⁷

Los argumentos del procurador convertían a la catedral en una reactualización del monte Tabor, pero además se legitimaba el papel rector del clero secular, y en especial de los prelados y su cabildo como sucesores de san Pedro, a quien además, Cristo había ofrecido por recompensa un altar propio en la catedral vallisoletana al asegurarle: “Llegarán los años de treinta y tres, cuatro y cinco en que se han de dedicar seis Retablos por tres Tabernáculos que me quieres erigir, y antes has de lograr el tuyo en premio de tu deseo: deja de su cuenta esas obras, y solicita su protección”.⁶⁸ López de Arbizu hacía referencia al altar de san Pedro que se construyó a iniciativa del obispo Manuel Escalante Colombres y Mendoza (1704-1708). El obispo, quien fue además abad de la Congregación en México, costeó la construcción del retablo dedicado a san Pedro hacia 1704-1705, cuando se consagró la catedral definitiva.⁶⁹

El obispo Escalante Colombres y Mendoza fundó también un colegio de niñas recogidas, anexo a la capilla de la Santa Cruz.⁷⁰ El legado no prosperó, pero en 1726 el provisor Romero de Arvizú fundó ahí una casa de mujeres recogidas “para escarmiento de desahogadas, [...] con el fin de que sirviese de reclusión para recoger algunas licenciosas y poco recatadas en la vida”.⁷¹ Estas casas eran cárceles temporales para mujeres transgresoras en donde se pretendía reformar su vida por medio del aprovechamiento de sus labores, de modo que con los ingresos generados pudieran cubrir sus necesidades básicas.⁷² La

⁶⁷ López de Arvizu, “Dedicatoria” en: Ponce de León, *La lámpara de los cielos: el glorioso arcángel san Miguel* (México: Imprenta de José Bernardo de Hogal, 1735).

⁶⁸ López de Arvizu, “Dedicatoria”.

⁶⁹ Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, 284-289.

⁷⁰ Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, 284-289.

⁷¹ Escobar, *Americana Thebaida*, 227.

⁷² Josefina Muriel, *Los recogimientos de mujeres* (México: UNAM, 1974), 182.

fundación, iniciada por Romero de Arvizu y concluida por el obispo Escalona y Calatayud, atendía así un problema social, reforzando el lazo entre la capilla, las virtudes de la *civitas* y el carácter rector de la catedral.

**Nuestra Señora de Cosamaloapan:
reformulaciones vallisoletanas del pasado indígena**

Nuestra Señora de Cosamaloapan de Valladolid es una imagen de vestir de la Inmaculada Concepción, copia de la imagen homónima que se veneraba a las orillas del río Papaloapan, en la frontera del obispado de Puebla y Oaxaca. Según el *Zodiaco Mariano* de Florencia y Oviedo, la talla de la Inmaculada Concepción, “de vara y cuarta de estatura”, era una imagen antigua “de más de 180 años” que había llegado al pueblo de indios de manera providencial, o por elección de la propia, dentro de un cajón de madera que llevaba cargando una mula a la que se encontró muerta y abandonada. Su historia fue escrita por el padre Juan de Avalos, quien visitó el santuario entre 1641 y 1642 por orden del obispo Juan de Palafox y publicó, a instancias del obispo, la *Relación de la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Cosamaloapan en la costa norte del obispado de Puebla de los Ángeles*.⁷³

El Valladolid, el culto nació en una ermita en el barrio de indios de La Aldea (que pasó a llamarse de Cosamaloapan), bajo el patrocinio de los Cerda, una familia de caciques de Pátzcuaro. En 1680, Mateo de la Cerda solicitó al obispo Francisco de Aguiar y Seijas permiso para fabricar una nueva capilla para la imagen, a extramuros de la ciudad, cediendo para este fin un solar de su propiedad. La licencia le fue concedida y don Mateo y sus descendientes

⁷³ Antonio Rubial, “La crónica religiosa: historia sagrada y conciencia colectiva” en *Historia de la literatura mexicana. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII* (México: UNAM, Siglo XXI, 2002), 338.

quedaron reconocidos como patronos.⁷⁴ A los esfuerzos del cacique se unieron los vecinos de la ciudad con sus limosnas, contando entre los benefactores a algunos de los capitulares con permanencias más largas en el cabildo vallisoletano, como Sebastián de Pedraza y Zúñiga y Nicolás Duque de Estrada, que contribuyeron, el primero, con mil pesos, más lo que se adeudaba de su prebenda, y el segundo, con piedra de mampostería.⁷⁵

Después de la muerte de Mateo de la Cerda, la obra fue continuada por su hijo Antonio, pero al fallecer éste, sus descendientes, patronos legítimos de la fábrica, se declararon incapaces de continuar con la obra por ser “muy pobres y desvalidos”. Dado que aún faltaban dos de las bóvedas, las fachadas y la torre, decidieron donar el patrocinio y los derechos de propiedad que tenían sobre la capilla al canónigo lectoral de origen poblano Marcos Muñoz de Sanabria.⁷⁶ El traspaso institucionalizó el patrocinio del cabildo, que ya se ejercía en la práctica. Educados en la tradición episcopal palafoxiana, los capitulares poblanos impulsaron su culto en Valladolid a través de varias generaciones. Aunque entre sus benefactores se encontraron también capitulares que no eran

⁷⁴ Yirlem González Vargas, “*Las indias entendidas*”. *Los conventos de capuchinas indias en el siglo XVIII novohispano (1719-1811)* (Tesis de Doctorado en Historia, El Colegio de Michoacán, 2011), 94-96.

⁷⁵ Sebastián de Pedraza y Zúñiga fue bachiller en artes por la Universidad de México y teólogo por el Colegio de San Ildelfonso de Puebla (1634). Fue cura de la parroquia de San José de Puebla (1635), a la que le fabricó la capilla mayor. Trabajó en la “reducción y enseñanza” de los indios de Tlaxcala, fundando una iglesia en el pueblo de San Miguel y la parroquia de san Pedro de Cholula. En 1645 se le promovió a racionero de la catedral de Valladolid. AGI, Indiferente 202, N. 17, 4ff. Nicolás Duque de Estrada (1623) era originario de la ciudad de Veracruz. Inició sus estudios en la Universidad de México y se doctoró en cánones en la Universidad de Ávila (1647). Hizo carrera eclesiástica en el obispado de Michoacán como juez hacedor, colector de diezmos y clavero de la catedral. En 1658 entró como racionero al cabildo eclesiástico, en el que fue ascendiendo hasta convertirse en deán en 1684. AGI, Indiferente 208, N. 52, 8ff. Sobre las donaciones véase González Vargas, “*Las indias entendidas*”, 96.

⁷⁶ González, 97. Marcos Muñoz de Sanabria, originario de Celaya, hijo de Nicolás Muñoz de Sanabria y Margarita de Soto Pérez, descendientes de los fundadores de la ciudad. Estudió gramática en el colegio de San Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesús y filosofía en la Universidad de México. Fue colegial de Santa María de Todos los Santos y de San Idelfonso. Se desempeñó en la recaudación de diezmos y como vicario y juez eclesiástico del curato de San Francisco del Valle en San Luis Potosí, hasta que ingresó al cabildo de Valladolid como racionero en 1716. Ascendió a una canonjía de merced y en 1727 ganó la canonjía lectoral. AGI, Indiferente 216, exp. 154. ff. 801-802.

poblanos como Tomás de Alcocer, José de Loyola y Pedro Arias Pardo.⁷⁷ Durante un tiempo la capilla de Cosamaloapan fue el principal santuario mariano de la ciudad; incluso, con el afán de reforzar los vínculos entre la catedral y las capillas urbanas, el cabildo eligió la capilla de Cosamaloapan como sede de los novenarios por el bien del imperio ordenados por Carlos II en 1698. Y después de la demolición de la catedral primitiva, entre 1710 y 1733, el cabildo donó a Cosamaloapan la portada de acceso a la antigua capilla de fray Marcos Ramírez de Prado que estaba en la catedral provisional, un sagrario y algunos de los antiguos retablos de la catedral.⁷⁸

En 1729 se concluyó la obra la cual se juzgó “quedó capaz y decente con lo necesario para el culto, con un coro y sacristía, además de una casa para el capellán, quedando en dicho templo colocada la milagrosa imagen de María Santísima de Cosamaloapan”.⁷⁹ Ya en 1731, Muñoz de Sanabria promovió la fundación de un convento de monjas capuchinas para indias caciques.⁸⁰ Las novicias no requerían de dote para su ingreso, por lo que el convento sobrevivió de las limosnas públicas como prueba y orgullo de la piedad del vecindario. En sus inicios, la iniciativa fue respaldada por el obispo Juan José de Escalona y Calatayud, que abrigaba la esperanza de mantener al convento bajo la jurisdicción episcopal directa, sin embargo, la Real Audiencia dictaminó que la casa quedara bajo el cuidado de los franciscanos.⁸¹ De este modo, la imagen capilla que originalmente era una fundación laica, quedó bajo la administración del clero regular.

En marzo de 1737 el convento abrió sus puertas con siete monjas fundadoras que llegaron desde distintos conventos: Santa Clara, Santa Isabel,

⁷⁷ Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, 207-208.

⁷⁸ Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid de Michoacán*, 289.

⁷⁹ ANM, Protocolos, vol. 86, 1736, f. 119, citado por González Vargas, “*Las indias entendidas*”, 98.

⁸⁰ Escobar, *Americana Thebaida*, 227.

⁸¹ David A. Brading, *Una Iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749-1810* (México: FCE, 1994), 112-113.

Corpus Christi, de México y Santa Clara de Jesús, de Querétaro. Las monjas se hospedaron en el convento de Santa Catalina de Sena hasta el día de la apertura del convento, que se celebró con una procesión en la que participaron el ayuntamiento, el cabildo eclesiástico y todas las órdenes de regulares de Valladolid, con sus patriarcas sobre andas. La procesión partió desde la catedral hasta llegar a las puertas del nuevo convento. La celebración se conmemoró con un sermón predicado por el canónigo magistral, Juan Ubaldo de Anguita Sandoval y Rojas, con el título *El divino verbo grano que sembrado en la tierra Virgen de María Santísima Nuestra Señora da por fruto una cosecha de vírgenes*, impreso en 1743.⁸² El sermón, de gran riqueza retórica, interpretaba el pasado precortesiano a modo, como una prefiguración de las glorias y la preminencia de la ciudad de Valladolid frente a sus vecinas.

Nuestra Señora de los Urdiales:

la articulación y consecución de un culto desde la concordia

Nuestra Señora de los Urdiales es una imagen tallada en madera de la Asunción de María que, según la tradición oral, fue traída desde Santander, España. Se le representa con el rostro mirando hacia el cielo, la boca entreabierta y las mejillas sonrosadas de lo que parece ser el encarnado original [Fig.2]. Por las descripciones de los documentos se trata de una imagen de talla policromada, aunque desde el principio se le vestía. El título evoca su origen peninsular, asociado a Santa María de la Asunción de Castro Urdiales, municipio de Cantabria. En Valladolid, el culto se estableció en un barrio de naturales, al poniente de la ciudad.

⁸² Juan Ubaldo de Anguita Sandoval y Rojas, *El divino verbo grano que sembrado en la tierra Virgen de María Santísima Nuestra Señora da por fruto una cosecha de vírgenes* (México: Imprenta Real del Superior Gobierno, 1743).

La imagen fue favorecida por el obispo Juan José de Escalona y en especial por el canónigo queretano Rodrigo Velázquez de Lorea.⁸³ A iniciativa de ambos, en 1737 se renovó la ruinosa ermita en la que se encontraba. Con motivo de la dedicación de la nueva capilla, se aprovechó para “componer la señora” por considerarse “cosa muy necesaria”. Se aplicaron en ello 16 pesos en bretaña para “aforrar el cuerpo de la Señora” y oro fino para el dorado. La dedicación se celebró entre luminarias y cohetes, con músicos que tocaron todo el día, “voladores” y una colación con aguas, anises y chocolate para los señores que asistieron a la bendición de la iglesia y la entrada de la Señora. Además de la misa con sermón para celebrar el estreno, se cantó otra más por el aniversario del obispo Escalona, su benefactor.

La nueva capilla de sólidos muros y bóveda de piedra quedó unida a la ciudad por una calzada. El barrio de los Urdiales se ubicaba cerca de la acequia que se formaba entre un caño de agua y el río, por lo que, con el tiempo, la calzada recibió el nombre de “paseo de las lechugas”. Su culto quedó asegurado por la fundación de la cofradía de Nuestra Señora de la Asunción. Para obtener limosnas, contaban con un verdadero retrato en lámina y una imagen peregrina, de vestir, que salía ataviada con “una camisita, una capichola, un vestido, un manto con galones de plata y flecos de oro, forrado de saia saia, una corona y un sombrero”, además de perlas finas, pulseras, sarcillos y dijes de oro, para pedir limosna fuera de la ciudad. Al mismo fin contribuían las estampas para las que se mandó “abrir la plancha de cobre” en 1738.

Dadas las “repetidas maravillas” que obraba, los capitulares continuaron la línea de favores que el Escalona le había dedicado en vida y le donaron

⁸³ Queretano, hijo de Miguel Velázquez de Lorea, quien destacó al servicio del rey “contener, reprimir y castigar los delincuentes y facinerosos” que asaltaban caminos y profanaban templos, al fungir como capitán y juez propietario del Tribunal de la Acordada, creado en 1722 para perseguir a los bandoleros. Su hijo Rodrigo Velázquez de Lorea fue prebendado y clavero de la catedral de Valladolid, examinador general del obispado y juez hacedor. AGI, Indiferente 222, N. 113.

en 1740 el antiguo retablo que estaba en la capilla de la Presentación de María, trasladado desde la catedral primitiva, el cual sería sustituido por un retablo dedicado al Cristo de la Misericordia. El cabildo decidió “que el que está al presente en dicha capilla, quitadas las reliquias y lienzos, se ponga en la capilla de Nuestra Señora de los Urdiales.”⁸⁴ Entre 1741 y 1742 se adquirieron un púlpito y una campana, dos ángeles de lienzo colocados a los lados del altar principal y otro lienzo de san Cristóbal, así como vestido y cabellera nueva para la Virgen.⁸⁵ En 1751 se agregaron los cuadros del antiguo retablo de los Santos Inocentes de la catedral, que Velázquez Lorea compró para este fin.⁸⁶

De ser una imagen periférica la Virgen de los Urdiales se integró al culto urbano como patrona de las aguas, por lo que fue, según Joseph Moreno, “para Valladolid como la de los Remedios [lo fue] para México”.⁸⁷ A ella se recurría con novenas y rogativas para combatir las sequías y se le llevaba en procesión durante su fiesta hasta la catedral, en cuyos altares laterales permanecía a veces por largas temporadas –al igual que la Virgen de Remedios de Naucalpan en la catedral de México–.⁸⁸ El patronazgo de la imagen quedó formalizado en 1770, cuando el ayuntamiento propuso jurar a Nuestra Señora de los Urdiales como patrona de Valladolid, “en reconocimiento de su especial protección cuando por escasez de lluvias se ha ocurrido con preces a su patrocinio”.⁸⁹ La ceremonia se llevó a cabo el 22 de junio de 1771 ante el escribano público de

⁸⁴ ACCM, Actas de cabildo, sesión del 23 de febrero de 1740.

⁸⁵ AHCM, Cofradías, Asientos, S. XVIII, 0334, caja 1247, exp. 15, fs. 41.

⁸⁶ Félix Rocha, *El sistema de imágenes de la catedral de Valladolid*, 346.

⁸⁷ Juan José Moreno, “Descripción del Obispado de Michoacán” en *Descripciones geográficas del Obispado de Michoacán en el siglo XVIII*, comp. Carlos Paredes (México: CIESAS, UMSNH, 2005), 45.

⁸⁸ Rosario Granados, *Fervant Faith. Devotion, Aesthetics, and Society in the Cult of Our Lady of Remedios (Mexico, 1520-1811)*, (Tesis de doctorado historia del arte y la arquitectura, Harvard University, 2012), 285-312.

⁸⁹ ACCM, Actas de cabildo, sesión del 6 de septiembre de 1770.

cabildo. Se destinaron para la jura 200 pesos y 50 para la función anual, con lo que los regidores tomaron las riendas del culto en la ciudad.⁹⁰

En 1789, durante la ceremonia de coronación, la Virgen de los Urdiales fue reconocida como “madrina del patriarca san José”, con el fin de “hermanar” a los dos patronos que protegían a la ciudad ante las lluvias y los rayos. La ceremonia fue promovida por uno de los capitulares: el mayordomo de la cofradía josefina y maestrescuela de la catedral, Agustín de Echeverría y Orcolaga, para lo que se condujo a la imagen de la Virgen hasta el santuario. Después del *Te Deum* se llevó a cabo una procesión dentro de la catedral que se continuó por las calles de la ciudad, incluyendo en la ruta al santuario de los Urdiales y la capilla de san José. Durante la sequía de 1794 se organizó una procesión de rogativa con el Santísimo Sacramento y las imágenes del Señor de la Sacristía, Nuestra Señora de los Urdiales, san José y san Pedro, además de las imágenes de los patronos de las ordenes de regulares. Al siguiente día se agregó una oración de cuarenta horas al Santísimo Sacramento y un novenario dedicado a la Sagrada Familia, a cargo del ayuntamiento.⁹¹

En el mismo año, el obispo fray Antonio de San Miguel dispuso que se organizara una procesión para imprecicar por la escasez de lluvias y mal temporal en la que reunió al interior de la catedral al señor de la Sacristía, Nuestra Señora de los Urdiales y a san José, logrando con ello la unión de la Sagrada Familia. Según Armando Félix, la fórmula fue del agrado del ayuntamiento, que suplicó que se repitiera la rogación en la misma forma, hasta volverse tradición. Entre el cabildo y el maestro de ceremonias, José de Aragón, se determinó el modo en que debía llevarse a cabo la celebración: la asistencia de los capitulares revestidos con capas pluviales moradas; el acompañamiento obligatorio de los capellanes e infantes con la capilla de música; las letanías

⁹⁰ AGN, Ayuntamientos, vol. 227, exp. 3, f. 52v.

⁹¹ Félix Rocha, *El sistema de imágenes de la catedral de Valladolid*, 349-350.

que debían cantarse en el Altar Mayor de la catedral; y el orden de la procesión encabezada por el Señor de la Sacristía como la imagen de mayor jerarquía.⁹²

En 1806 el templo quedó arruinado por un terremoto. Sólo sobrevivió la torre que permaneció como ruina hasta su demolición en 1860. La imagen pasó entonces a la iglesia del colegio clerical en el antiguo colegio jesuita, junto con sus retablos e imágenes.⁹³ Aunque se le siguió llevando en procesión a la Catedral cada domingo tercero después de Pascua, el culto decayó y poco a poco se vio sustituido por otras devociones.⁹⁴ En la segunda mitad del siglo XX se construyó un nuevo templo para la imagen. Bajo el ruedo del manto, se alcanza a distinguir un cúmulo de nubes y querubines policromados. La peana de madera laqueada y con cantoneras de plata, de gran calidad, es el último vestigio de su templo pasado.

La Virgen de la Escalera: de la visión mística al patrocinio catedralicio

La Virgen de la Escalera es una imagen que se venera en el altar principal del convento franciscano de san Miguel de Tarímbaro. Según el *Zodiaco Mariano*, “se apareció milagrosamente pintada en una pared de la escalera una imagen de la Santísima Virgen Pasaviense o de Betlen, aunque de todos es conocida y venerada con el nombre de Nuestra Señora de la Escalera”.⁹⁵ La imagen representa a María sentada, vestida con túnica roja y un manto azul, sosteniendo a su hijo sobre el regazo a modo de trono. El Niño en pañales, de mejillas sonrosadas y cabello castaño rizado, sostiene en la mano izquierda un pájaro de color rojo, mientras que con la derecha hace

⁹² Félix Rocha, *El sistema de imágenes de la catedral de Valladolid*, 349.

⁹³ Félix Rocha, *El sistema de imágenes de la catedral de Valladolid*, 351.

⁹⁴ José Guadalupe Romero, *Noticias para formar la historia y la estadística del obispado de Michoacán* (México: Imprenta de V. García Torres, 1862), 47.

⁹⁵ Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano* (México: Imprenta del Antiguo Colegio de San Ildelfonso, 1755), 286.

un gesto de bendición. A la izquierda aparece san José, con las manos juntas al pecho y la mirada baja. Dos angelitos coronan a la Virgen con una guirnalda de rosas. En el borde superior se observa la figura de Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo [Fig.3].

El título de la Escalera no responde a ninguna iconografía particular, sino al emplazamiento original de la imagen milagrosa.⁹⁶ Respecto a la identificación que ofrecía el *Zodiaco Mariano*, no es una Virgen de Passaviensi, cuya seña particular consiste en el gesto amoroso del Niño que acaricia el mentón de la madre y cruza la pierna por encima de su brazo.⁹⁷ Aunque no responde a la iconografía de las *Eleusas* (o madres afectuosas), puede identificarse en todo caso como una Virgen de Belén; la postura del niño es semejante al cuadro de esta advocación que Alonso Cano (1601-1667) pintó para la catedral de Sevilla, en especial en el gesto de la bendición. Sin embargo, la inclusión de san José sí es muy semejante a la de otras Passaviensis americanas, como el anónimo del Museo Histórico Regional de Cusco publicado por Héctor Schenone, quien señala que las copias americanas no respetan siempre al original.⁹⁸ Entre los agregados destaca el pájaro que el Niño sostiene entre las manos. Según Magdalena Vences, las aves fueron un atributo común en las representaciones marianas de entre los siglos XIII y XVI. Aunque no responde al modelo analizado por Vences (el pajarito atado por un cordel de la Virgen de Chiquinquirá), bien podría tratarse de un jilguero rojo, “tipo de ave que históricamente ha

⁹⁶ Con el mismo nombre se conoce una imagen perteneciente a los oratorianos de la Profesa que representa a la Virgen y el Niño con san Felipe Neri y san Francisco de Sales de Francisco, obra de Cristóbal de Villalpando. Aunque su iconografía es similar (la Virgen con el Niño en actitud amorosa) no parece existir ninguna relación entre ellas. El mismo título recibe una imagen en la iglesia de Santo Domingo de Quito al centro de una vid de cuyas ramas florecen los santos más importantes de la orden. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Santa María* (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2008).

⁹⁷ En el Templo de san Agustín de Morelia se conserva una imagen de *Nuestra Señora de Passaviensis* del siglo XVIII, por lo que la iconografía sí tuvo presencia local.

⁹⁸ Schenone, *Santa María*, 460-462.

sido identificado con el Redentor” por alimentarse de cardos y espinas, lo que lo asociaba con la Encarnación y la Pasión.⁹⁹

Según el testimonio de Alonso de la Rea, la imagen no se apareció, sino que se mostró animada ante fray Pedro de Reyna, uno de los primeros franciscanos que predicaron el Evangelio en Michoacán. El cronista lo describía como un “gran ministro y religioso, y que hizo hombro con los atlantes de la primitiva Iglesia”. Además de un predicador muy diligente, sus compañeros destacaron su devoción por María, con quien mantenía “coloquios amorosos”. Las visiones de Pedro de Reyna fueron atestiguadas y difundidas por el hermano lego Alonso Ortiz. Fue él quien le refirió a la Rea que siendo novicio se le apareció la Virgen junto “con dos vírgenes para consolarle de una aflicción que tuvo; y sólo con mirarle le consoló”. La segunda aparición tuvo lugar una noche en el convento de Tzintzuntzan; en esta, “entre otros consuelos internos que le dio con sus amorosos semblantes, la Virgen santísima le dijo, que cuando otra vez se le apareciese, era señal que se había de morir luego”.¹⁰⁰

La tercera visión tuvo lugar en el convento de Tarímbaro, a cuya enfermería acudió fray Pedro. “Subiendo por la escalera, al hacerle la reverencia a una imagen de nuestra Señora, que estaba pintada en la pared, se le rió la Señora, y le inclinó tanto cuanto la cabeza”. Ante la señal, fray Pedro pidió los sacramentos; después de recibirlos se le apareció la Virgen por última vez y “con los alborozos del gozo, dijo regocijado al enfermero, que era el mismo fray Alonso Ortiz: “No ve a la Virgen santísima, mi Señora”. Años después, al abrir la sepultura, sus hermanos de orden encontraron el cuerpo entero e incorrupto, prueba evidente de su santidad. Pero mientras la fama y memoria del fraile se disolvió entre la de sus compañeros, la imagen continuó recibiendo

⁹⁹ Magdalena Vences, *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2008), 118.

¹⁰⁰ Alonso de la Rea, *Crónica de la orden de N. Seráfico P.S. Francisco, Provincia de S. Pedro y S. Pablo de Mechoacan en la Nueva España* (México: El Colegio de Michoacán, 1996), 132.

culto, y “se quedó en testimonio de esta verdad hasta hoy así; a cuya devoción y memoria, le pusieron su marco, velo y lámpara”.¹⁰¹

Los detalles en dorado y la composición de la imagen con san José presente hacen pensar en una obra intervenida o bien posterior, quizá del siglo XVII, que suplió a la imagen original que mencionaba la Rea. Aun así, Matías de Escobar aseguraba “son muchos los milagros que cada día se refieren de esta divina Imagen, a ella ocurre todo Valladolid a ofrecerle votos o a impetrar su patrocinio, a que corresponde liberar con repetidos y frecuentes beneficios María Santísima Nra. Señora, como madre de los afligidos”.¹⁰² Su capilla fue favorecida por el obispo Juan José de Escalona y Calatayud con seis mil pesos para su fábrica. Entre los bienes del obispo que figuraron en su inventario se encontraba una “Señora de Pasaviense” de vara y tres cuartos que fue valuada en 44 pesos, por lo que es probable que el obispo asociara a la imagen del convento franciscano a una de las devociones de las que era devoto.¹⁰³ Pero más allá de la fama milagrosa de la imagen y de la devoción por la *Eleusa*, el obispo Juan José de Escalona vio en la Virgen del convento de Tarímbaro un modo de reafirmar su control y poder sobre la orden. Eligió, para ello, no al convento franciscano de Valladolid, con cuyos frailes mantenía relaciones tensas a partir del desencuentro por la fundación del convento de capuchinas, sino un pequeño convento de la periferia urbana.

Nuestra Señora del Henar: el fracaso de una devoción implantada

El culto a Nuestra Señora del Henar fue producto del empeño del prebendado Fernando de Navas Arnanz, quien llegó a Valladolid en 1761 para ocupar una

¹⁰¹ De la Rea, *Crónica de la orden de N. Seráfico P.S. Francisco*, 132-133.

¹⁰² Escobar, *Americana Thebaida*, 228.

¹⁰³ AGN, Clero regular y secular, vol. 70, exp. 2, “Autos fechos sobre el seguro y recaudación de espolios de el Illmo. Señor Doctor Don Juan Joseph de Escalona y Calatayud, Obispo que fue de la Iglesia de Michoacán (1737)”, f. 308.

ración en la catedral.¹⁰⁴ Hasta entonces, se había desempeñado como rector de la parroquia de Santa María de la Cuesta de la villa de Cuéllar, en el obispado de Segovia, de donde era originario. Antes de marcharse prometió a Nuestra Señora del Henar –cuyo santuario se situaba en las cercanías de la villa de Cuéllar– difundir su culto en su nuevo destino, “en reconocimiento de los innumerables beneficios que he experimentado de sus divinas piedades en los años que me cuento protegido de sus admirables prodigios”.¹⁰⁵ En consecuencia, incluyó en su menaje una copia, la cual demostró su poder durante el viaje al deshacer “una borrasca que le sobrevino y de que le sacó sano y salvo al Puerto de Veracruz”.¹⁰⁶

Se trata de una imagen sedente, que lleva al Niño entre sus manos a modo de Virgen trono, con el hieratismo propio de las tallas románicas del siglo XII. Al igual que otras imágenes de apariencia antigua, se afirmaba que provenía de los tiempos de la iglesia primitiva y que había sido trasladada a España desde Antioquía por san Geroteo, obispo de Segovia, por el año 71. Si bien no había documentos ni pruebas sobre este origen, la conservación de la imagen anterior a la Reconquista parecía evidencia suficiente para validar su historia. En el florilegio mariano de Juan de Villafañe se narra que la imagen había sido ocultada al interior de una cueva para protegerla de los moros y había permanecido enterrada hasta el año de 1580, cuando milagrosamente se reveló ante un pastorcillo y su padre. Fue venerada entonces como prueba de la

¹⁰⁴ Fernando Navas pertenecía a la generación de clérigos de origen peninsular que se incorporaron a la catedral de Valladolid entre 1765 y 1786, transformando la tendencia a la mayoría criolla. Mazín, *El cabildo catedral de Valladolid*, 371.

¹⁰⁵ AGI, México 1275, “Testimonio del Expediente formado sobre la fabrica de una casa por el Licenciado Don Fernando de Navas Arranz, Canónigo de la Santa Iglesia de Valladolid y fundación de Oratorio de Filipenses” f.1

¹⁰⁶ AGI, México 1275, f. 25.

cristiandad antigua que se había mantenido impoluta, siendo favorecida por los duques de Albuquerque y los marqueses de Cuéllar.¹⁰⁷

Al llegar a Valladolid, Fernando Navas le comunicó al obispo don Luis Fernando de Hoyos y Mier su intención de fundar una capilla con sus propios recursos para promover la devoción, decir misa y rezar el rosario todas las tardes. El obispo le hizo donación de la antigua capilla de Ánimas que se ubicaba al inicio de la calle real, cerca del sitio donde iniciaba la calzada que conducía al santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, y que había construido el deán Mateo de Hajar y Espinosa. Aunque la había dotado con una capellanía con obligación de decir misa los días domingo, el principal se había perdido desde hacía tiempo y tanto la capilla como las casas del capellán estaban en estado ruinoso, por lo que se mantenía cerrada.

En 1775 iniciaron las obras de remozamiento, aunque parece que, en realidad, se levantó una nueva edificación desde los cimientos. Mientras se llevaban a cabo las obras, Navas colocó la imagen del Henar en la iglesia del Carmen descalzo. Desde ahí empezó a difundir su culto y a demandar limosnas entre los principales de la ciudad. En el sitio donde habían estado las casas del capellán emprendió la construcción de una nueva casa donde pretendía establecerse junto con otros dos clérigos, para así cuidar más de cerca el culto a la Virgen. Pero fue la forma de estas casas la que alertó al Alcalde Mayor sobre la verdadera intención del canónigo. Aunque en los testimonios brindados se indicaba que sería una casa particular, con sala, recámara, estudio, habitaciones para dos clérigos y los demás espacios necesarios, en el frente construyó un portal con tres arcos al modo de los conventos de regulares.

El Alcalde no se mostró satisfecho con la explicación de que el portal serviría para resguardar a los fieles que no cupieran en el interior de la pequeña

¹⁰⁷ Juan de Villafañe, *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la reina de los cielos, y tierra, María Santísima, que se veneran en los más celebres santuarios de España* (Madrid: Imprenta y librería de Manuel Fernández, 1740), 286-293.

capilla cuando acudieran a rezar el rosario y pidió que se suspendiera la obra, acusando a Fernando de Navas de construir “un conventículo u hospicio” para los padres apostólicos de la Santa Cruz de Querétaro sin contar con licencias para ello, con lo que contravenía las leyes de Indias, poniendo en duda su fidelidad y amor por el monarca. Lo cierto es que Navas sí tenía la intención de invitar a los franciscanos del colegio de Propaganda Fide de Querétaro, por lo que estaba construyendo una casa que, según la declaración del mismo maestro de arquitectura, estaba “hecha de forma que en el futuro pueda extenderse”, y contar con “sala de profundis, refectorio, celdas y demás necesario para una corta comunidad de seis o siete individuos”.¹⁰⁸

Aunque Navas juzgó idónea la fundación de un hospicio de la orden por la ubicación de Valladolid a la entrada de la tierra caliente “que es muy a propósito para la propagación del Evangelio, y por su temperamento, para el alivio de los padres con dolencias”, los franciscanos no se mostraron interesados, pues no sólo no les parecieron las constituciones propuestas, sino además consideraron insuficientes tanto las limosnas como el número de religiosos para mantener sus colegios de México, Querétaro y Zacatecas. Ante la negativa, el canónigo Fernando Navas optó por invitar a los oratorianos de San Felipe Neri, a los que consideró apropiados porque sus congregaciones debían erigirse bajo alguna advocación mariana. El establecimiento de un oratorio daría además

lustre y ornamento [...] a aquella capital, es muy útil y necesaria para el numeroso clero, por que tendrán una casa donde retirarse a tener sus ejercicios espirituales [...] y encontrarán todos los demás beneficios que experimentan los lugares donde los hay. Y como sus individuos no mendigan, sino que se mantienen de sus Capellanías y Patrimonios, no son de ninguna suerte

¹⁰⁸ AGI, México 1275, f. 27v.

gravosos ni a las republicas ni a las comunidades religiosas, que ya se hayan establecidas.

Pero acorde a las constituciones la institución debía de atender a otras necesidades morales que pudieran comprometer el orden social. En las constituciones, se contemplaba la atención de memoriales secreta de “próximos y desvalidos”, en casos delicados como:

7. que los generales urgencias que se deban atender y con la mayor eficacia evacuar, sean por ejemplo el que una niña de reputación que se halle embarazada se le ocurra consultar a su honor con el matrimonio si es posible, y en caso de no poderse verificar se gire a libertar a su opinión y amparar a la criatura con el bautismo destinándole a donde se juzgase oportuno para su sucesiva crianza.

8. que si acometiese el mismo lance con una casada ausente su marido, como sucede no pocas veces en esta ciudad, en ese caso deberá conspirar a su socorro, practicando inmediatamente las correspondientes diligencias de hallar al ausente compeliéndole a que o por dulzura o por rigor de justicia acuda a su obligación, pero si aconteciere en su ausencia y de resulta de adulterio entonces se pensará en el medio más prudente de socorrerla, sin detrimento de la criatura, ni riesgo del matrimonio.

Al consultar con los cabildos civil y eclesiástico –que en ese momento se encontraba ya en sede vacante–, las religiones y los vecinos “republicanos” de la ciudad coincidieron en lo conveniente de la fundación. Sin embargo, en 1778 Fernando Navas de Arranz falleció, dejando la obra incompleta, por lo que la fundación nunca llegó a concretarse. Ya en el siglo XX se decidió construir en este lugar el jardín público de Villalongín, perdiéndose la capilla. Queda sólo el testimonio de la pintura costumbrista de Mariano de Jesús Torres, *El acueducto*. Desde el inicio de la calzada, se alcanza a ver a través del

primer arco la sencilla capilla con una fachada de dos cuerpos, una torre y el portal que tantos problemas dio a Navas. Al parecer, el culto nunca alcanzó gran preeminencia en la ciudad, por lo que a diferencia de otras imágenes marianas que perdieron sus capillas pero conservaron el culto –como los Urdiales y la Soterraña– la imagen desapareció.

Bajo el signo de Cristo

Desde el siglo XVII, las descripciones de la ciudad mencionan los conventos y las ermitas con las que contaba y que dieron orden, protección y estructura a los barrios que la formaron. En la relación del obispado que hizo fray Baltasar de Covarrubias, hacia 1619, señalaba: “Hay alrededor de ella, a cuarto de legua y media legua, unos pueblos de indios suburbanos que son barrios de la ciudad, doctrinados y sacramentados por las iglesias de ella, aunque cada lugar tiene su ermita aderezada y con ornamentos.”¹⁰⁹

Las numerosas ermitas y capillas funcionaron como núcleos de la vida religiosa de los barrios. Sirvieron como sedes de las cofradías y en ocasiones de capellanías, asegurando con ello una dotación económica y la celebración continua de misas que atrajeron a los fieles. Como señala William Christian, algunas fueron resultado de un voto de la comunidad, de cofradías o de particulares, que buscaban ponerse bajo la protección de alguna Virgen o santo.¹¹⁰ Pero aunque formaban parte de la vida cotidiana de los barrios, no se recurría a ellas para impetrar favores mayores; para estos fines se reservaban los santuarios. Aunque muchos de ellos iniciaron como pequeñas ermitas, sus historias suelen diferenciarlos a partir de sus orígenes.

¹⁰⁹ “Relación del obispado de Michoacán dirigida al rey por el obispo Baltasar, y fechada el 20 de septiembre de 1619”, en *Valladolid-Morelia 450 años. Documentos para su historia (1537-1828)*, Ernesto Lemoine, comp. (Morelia: Morevallado, 1993), 163.

¹¹⁰ William Christian, *Religiosidad local en la España de Felipe II* (Madrid: Nerea, 1991), 93-94.

En las leyendas de los santuarios era el santo –María, generalmente– quien iniciaba el encuentro y escogía a la comunidad. Esta elección tenía lugar a través de apariciones o mediante el hallazgo de imágenes providencialmente ubicadas: como las estatuas de la diosa griega Atenea, que se decían caídas del cielo. Aquellas imágenes manifestaban la irreducible voluntad de ser veneradas en un lugar concreto. Y, al igual que los mensajes de las apariciones, no sólo eran una promesa de ayuda para aquellas gentes, sino una indicación del lugar donde debían acudir para obtenerla.¹¹¹

Como ha hecho notar Antonio Rubial, ante la necesidad de sacralizar el espacio urbano y mostrar los frutos de una cristiandad madura, la abundancia de imágenes milagrosas remedió de algún modo la falta de santos locales.¹¹² Sin embargo, llama la atención que Valladolid no contara con imágenes de gran fama. En la recopilación de cultos que nos proporciona el *Zodiaco Mariano*, de Francisco Florencia y Juan Antonio de Oviedo, se mencionan para el obispado de Michoacán imágenes de Pátzcuaro, Zitácuaro, Guanajuato, Celaya, Santa Clara (del Cobre), Huaniqueo, Cuisillo en la villa de León, y Tarímbaro, pero ninguna de Valladolid. Sorprende entonces que para el siglo XVIII, Matías de Escobar situara a la ciudad como un espacio sagrado, protegido por sus santuarios:

Dichosa y feliz es por lo dicho la Ciudad de Valladolid, toda llena de Santuarios, rara Iglesia o Convento no tiene alguna imagen milagrosa, en todos hay muchas y grandes reliquias de Santos, y en los más grandes, partículas del Sagrado madero de Nra. Redención. No sé por dónde le puede venir daño a esta ciudad, pues como visto queda, en los cuatro principales vientos tiene para su protección un Santuario; al Oriente Ntra. Señora de Guadalupe, al

¹¹¹ Christian, *Religiosidad local en la España de Felipe II*, 98.

¹¹² Antonio Rubial García, *La santidad controvertida: hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España* (México: UNAM, FCE, 1999), 64.

Poniente María Santísima de los Urdiales, al Sur Nuestra Señora de la Concepción del Pueblo de Santa María, y al Norte María Santísima Ntra. Señora de la Escalera en Tarímbaro; estos Santuarios comunicaron a los aires vida, teniendo sus tránsitos por templos de María Santísima, tanto que en lugar de ser dañosos, serán salud y vida, como aquellos cuatro vientos que refiere Ezequiel que daban vida.¹¹³

La afirmación de Matías de Escobar es desde luego más una imagen retórica de la ciudad que una descripción real. Prueba de ello parece ser la elección del santuario de la Inmaculada Concepción, el baluarte meridional, el cual pertenecía al pueblo de Santa María de los Altos, una doctrina perteneciente a los agustinos que estaba en la loma de Santa María. Era un lienzo “de pincel antiguo” que según el mismo Matías de Escobar, hacía años que había perdido la atención y devoción de los fieles. A ella recurrían “los que molestados de los fríos y calenturas se hallan fatigados”, experimentándose cada día “notables sanidades”.¹¹⁴ A pesar del abandono, la patente antigüedad de las imágenes de la Concepción y de la Asunción y la milagrosa historia del origen de la Virgen de Tarímbaro sirvieron a los propósitos de Escalona de transformar a la ciudad y ponerla bajo resguardo divino.

Ya Francisco de Florencia había enunciado la idea de una cartografía mariana tanto en el reino como en la ciudad de México. Los santuarios de Guadalupe al norte, la Piedad al sur, la Bala al oriente y Remedios al poniente actuaban desde los cuatro puntos cardinales de la ciudad de México como “guías de su devenir histórico”.¹¹⁵ Desde el frente norte, Guadalupe era como una “muralla contra los vientos destructores del Aquilón”, mientras que los

¹¹³ Escobar, *Americana Thebaida*, 228-229.

¹¹⁴ Escobar, *Americana Thebaida*, 228.

¹¹⁵ Jaime Cuadriello, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo Soymaya, 2004), 59.

otros tres baluartes eran según las palabras de Florencia, como las “torres de David y los escudos que tiene México a todos sus cuatro vientos.”¹¹⁶ La idea no era nueva: en las ciudades alemanas de Paderborn, Fulda, Bamberg y Utrecht, hacia el siglo XI los prelados dispusieron la edificación de monasterios en los cuatro puntos cardinales para “colocar la ciudad bajo el signo de Cristo (*in modum crocis construere disposuerat*)”.¹¹⁷

Al hablar de la traza urbana de las ciudades virreinales, pensando en especial en el caso de la antigua Valladolid, se subraya siempre la traza ajedrezada de sus calles, solares y plazas. Es evidente que las capillas analizadas funcionaron como núcleos de los barrios que permitieron a la ciudad crecer y extenderse, pero como hemos podido constatar, la fama y valor que se dio a cada uno de los santuarios dependió de factores tanto simbólicos, como políticos y sociales. Pensar en el costo de los solares por sus dimensiones y criterios como oferta y demanda —propios de la concepción moderna del territorio— sería ignorar que cada vara cuadrada estaba intervenida por la imagen de una ciudad sacralizada y por la asociación indisoluble de la *urbs* como manifestación de las virtudes —y defectos— de la *civitas*.

¹¹⁶ Florencia citado por Jaime Cuadriello, *Zodiaco Mariano*, 59.

¹¹⁷ Paolo Sica, *La imagen de la ciudad. De Esparta a las Vegas* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), 62.



Figura 1. Relieve de la fachada, Templo de San José, Morelia.
Foto: Mónica Pulido.



Figura 2. Virgen de los Urdiales, Templo de los Urdiales, Morelia.
Foto: Mónica Pulido.



Figura 3. Virgen de la Escalera, Parroquia de San Miguel, Tarímbaro.
Foto: Mónica Pulido.

Bibliografía

- ARNALDO DE YSASSI, Francisco. “Demarcación y descripción del obispado de Mechuacan y fundación de su iglesia catedral. Número de prebendas, curatos, doctrinas y feligreses que tiene y obispos que ha tenido desde que se fundó (1649)”. *Bibliotheca Americana* 1, núm. 1 (1982).
- BRADING, David A. *Una Iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749-1810*. México: FCE, 1994.
- CABRERA Y QUINTERO, Cayetano de. *Escudo de Armas de México*. México: IMSS, 1981.
- CHRISTIAN, William. *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid: Nerea, 1991.
- CUADRIELLO, Jaime, coord. *El divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el Taller Celestial*. México: Basílica de Guadalupe, 2001.
- CUADRIELLO, Jaime. “San José en tierra de gentiles. Ministro de Egipto y virrey de Indias”. *Memoria del Museo Nacional de Arte*, núm. 1 (1990).
- CUADRIELLO, Jaime, ed. *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo Soymaya, 2004.
- DE LA REA, Alonso. *Crónica de la orden de N. Seráfico P.S. Francisco, Provincia de S. Pedro y S. Pablo de Mechoacan en la Nueva España*. México: El Colegio de Michoacán, 1996.
- DEL RÍO BARREDO, María José. *Madrid Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*. Madrid: Marcial Pons, 2010.
- ESCOBAR OLMEDO, Armando Mauricio. “Las fiestas en Pátzcuaro en 1701 por la aclamación del Rey Felipe V”. *Tzintzun. Revista de estudios históricos* 9 (1988).
- ESCOBAR, Matías de. *Americana Thebaida*. Morelia: Basal, 1970.

- HERREJÓN PEREDO, Carlos. *Del sermón al discurso cívico. México, 1760-1834*. México: El Colegio de México, El Colegio de Michoacán, 2003.
- KAGAN, Richard. *Imágenes urbanas del Mundo Hispánico, 1494-1780*. Madrid: Ediciones El Viso, 1998.
- LAVRÍN, Azunción. “La congregación de San Pedro: una cofradía urbana del México colonial. 1604-1730”. *Historia mexicana* XXIX (1979-1980).
- MARTÍNEZ, Alfonso. “Los patronos jurados de la ciudad de San Luis Potosí”, en *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, coord. Clara García Ayluardo. México: INAH, CONDUMEX, Universidad Iberoamericana, 1997.
- MONTEJANO, Rafael. *Santa María de Guadalupe en San Luis Potosí: Su culto, su calzada y sus santuarios*. México: Ediciones Paulinas, 1982.
- MURIEL, Josefina. *Los recogimientos de mujeres*. México: UNAM, 1974.
- MUSSET, Alain. *Ciudades nómadas del Nuevo Mundo*. México: FCE, 2002.
- PAREDES, Carlos. *Descripciones geográficas del Obispado de Michoacán en el siglo XVIII*. México: CIESAS, UMSNH, 2005.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. “La imagen corográfica de la ciudad penitencial contrarreformista: El Greco, Toledo h. 1610”, en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, ed. Víctor Mínguez. Castelló: Universitat Jaume I, 2000.
- ROMERO, José Guadalupe. *Noticias para formar la historia y la estadística del obispado de Michoacán*. México: Imprenta de V. García Torres, 1862.
- RUBIAL, Antonio. “La crónica religiosa: historia sagrada y conciencia colectiva”, en *Historia de la literatura mexicana. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*. México: UNAM, Siglo XXI, 2002.
- SCHENONE, Héctor. *Iconografía del arte colonial: Santa María*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2008.

- SIGAUT, Nelly, ed. *La Catedral de Morelia*. México: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 1991.
- SICA, Paolo. *La imagen de la ciudad. De Esparta a las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- TORQUEMADA, Juan de. *Monarquía Indiana*, vol. 6. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2010.
- TRASLOSHEROS, Jorge. *La reforma de la Iglesia del antiguo Michoacán. La gestión episcopal de fray Marcos Ramírez de Prado 1640-1666*. Morelia: UMSNH, 1995.
- VENCES, Magdalena. *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2008.

**Multimedia y
tecnologías de
comunicación
electrónica en
las artes
visuales de
la Ciudad de
México
(1985-1995)**

JESÚS FERNANDO MONREAL RAMÍREZ

MULTIMEDIA Y TECNOLOGÍAS DE COMUNICACIÓN ELECTRÓNICA EN LAS ARTES VISUALES DE LA CIUDAD DE MÉXICO (1985-1995)

JESÚS FERNANDO MONREAL RAMÍREZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Entre la segunda mitad de los años 80 y la década de los 90 un conjunto de prácticas de arte experimental realizadas desde México se interesaron en la cultura de los medios audiovisuales, como el video; el uso de tecnologías de reproducción electrónica como la fotocopidora y el fax; la computación gráfica y la telepresencia.¹ Eran propuestas que, además, mostraban preocupaciones por explorar los alcances y límites de la pintura, el dibujo y el grabado en su calidad de dispositivos canónicos de la historia del arte. De ahí que aquellas

¹ Las principales investigaciones monográficas acerca del arte experimental en México de la segunda mitad del siglo XX son: Oliver Debroise y Cuauhtémoc Media, edit., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (México: UNAM, Turner, 2007); y la de Rita Eder, edit., *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967* (México: UNAM, Turner, 2014). El estudio más completo acerca de la relación entre arte experimental y tecnologías en México se encuentra en: Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga, edit., *Hacia una arqueología de los medios y la investigación en México* (México: Laboratorio de arte Alameda, INBA, CONACULTA, 2102). Un importante trabajo que incluye el importante testimonio de Luis Urías Hermosillo acerca de la relación entre pintura, teatro y televisión, así como un extraordinario ensayo sobre arte cinético en México.

prácticas se interesarán en medios para hacer arte que contribuyera a la reconfiguración de la propia percepción, en algunos casos alejándola de la manera segmentada de los sentidos que implicaban aquellos dispositivos, pero sin necesariamente abandonar ejercicios pictóricos, el uso del dibujo o el grabado.

Esos artistas experimentales ensayaron con tecnologías interpretándolas a veces como “herramientas”, en otras ocasiones en términos de “lenguajes artísticos” o finalmente en el sentido de “medios” para generar comportamientos en el público. Las obras propuestas incluían: instalaciones, las cuales se componían de conexiones mediadas entre métodos y sistemas de signos, con elementos como dibujos, escultura, video y música; “ambientes” construidos en espacios, en los que se combinaban elementos plásticos, fragmentos audiovisuales tomados de programas de televisión, diapositivas proyectadas, película cinematográfica, ruido reproducido y *performance*, buscando detonar experiencias sensoriales; obras de neográfica realizadas a partir de tecnologías para la yuxtaposición y mezcla de varias imágenes provenientes de revistas, fotografías, libros, etcétera, que eran capturadas, alteradas, editadas e integradas técnicamente en composiciones visuales y audiovisuales híbridas, impresas en papel o acomodadas en animaciones de video; y acciones de poesía visual que hacían uso de programas de computadora para vincular y estandarizar en un lenguaje de código binario palabras, imágenes, sonido y movimiento.

En estas propuestas operaban modos peculiares de experimentación artística centrados en *procedimientos combinatorios* en los que se mezclaban, yuxtaponían o conectaban, mediante aquellas tecnologías, elementos heterogéneos para producir algún tipo de transfiguración lingüística, de imágenes híbridas o experiencias sensoriales con cierto grado de interactividad. Se trataba de combinaciones deudoras del arte conceptual, del montaje, el *collage* y el *performance*, pero vinculadas al uso de tecnologías electrónicas y digitales. Estas combinaciones las encontraremos fuertemente arraigadas en las

prácticas multimedia realizadas en el marco del Centro Multimedia, desde su fundación en 1994, y en sus distintos talleres, como el de “Gráfica digital”, donde se observa la resonancia de la yuxtaposición y mezcla de varias imágenes en composiciones de postproducción; en el de “Sistemas interactivos”, centrado en la producción de kioscos interactivos compuestos por la conexión de imágenes, textos y audio; o en el de “Realidad virtual”, encaminado a la creación de ambientes o espacios visuales inmersivos y de ilusión producidos con medios técnicos.

El presente artículo busca contribuir a una arqueología de los modos de experimentación artística en México centrados en procedimientos combinatorios con tecnología como poética y solución formal de las obras. Creo que es posible argumentar que aquello a lo que la crítica, las instituciones y los propios artistas se refrieron con el apelativo *arte multimedia*, es deudor de un pensamiento artístico centrado en este procedimiento de trabajo en el arte, aunado al uso y las asimilaciones que los artistas hicieron de las tecnologías electrónicas y digitales del momento. En otras palabras, el arte multimedia en México fue posible gracias a una historia de esas prácticas combinatorias y no a la pura presencia de un nuevo factor tecnológico en el arte. Concretamente buscaré responder la pregunta: ¿por qué entre los 80 y los 90 encontramos en México estas lógicas de combinaciones e interconexiones mediadas tecnológicamente en el arte? Además de la búsqueda de una ruptura con el modernismo de la pintura, el grabado y el dibujo definidos en términos de medios puramente visuales, me atrevo a suponer que la presencia de estas lógicas combinatorias respondía a una ontología experimental en el arte, según la cual, los medios eran vistos como artefactos para conectar elementos sensoriales y semióticos.

Partiendo de la arqueología de los medios como enfoque metodológico, el presente estudio se centra en un dominio de prácticas tecnológicas y discursivas entre 1985 y 1994, para describir cómo es que han aparecido allí

esos modos de experimentación y no otros, y en relación a qué dispositivos de poder. Vale preguntar, ¿qué relaciones culturales, ideológicas e institucionales estaban en juego en esas prácticas combinatorias y en los modos en que los artistas asimilaban en ellas las tecnologías electrónicas y digitales? Se trata de explicar las condiciones de su aparición y existencia en lugar de otra cosa, sus límites y sus relaciones con otros acontecimientos discursivos. Desde mi punto de vista, una arqueología del arte tecnológico debe considerar que los significados y usos que una tecnología adquiere en el arte, así como la situaciones mediadas que los artistas buscan generar con ella, dependen de aparatos culturales, ideológicos e institucionales en los cuales aquellos son activados y negociados. Los artistas modifican o transforman las tecnologías de poder y las reglas que están enraizadas en los medios a partir de transacciones y desvíos en su funcionamiento, pero también suelen ser absorbidos en sus prácticas por esas propias tecnologías de poder.

Parece ser que estas prácticas no fueron ajenas a ese fenómeno de modernización que estaba ocurriendo en México y que venía impregnando a la cultura, en el que la vieja relación entre “tradición” y “modernidad” se estaba reacomodando en un tiempo no lineal marcado por la presencia de anacronismos. Además de la búsqueda de una ruptura con el modernismo de la pintura, el grabado y el dibujo, definidos en términos de medios puramente visuales, parece que la presencia de estas lógicas combinatorias respondía a un arte experimental para el que los “medios” empezaron a ser concebidos como artefactos para *conectar* elementos sensoriales y semióticos heterogéneos, lo que nos habla de una noción –si se quiere todavía ambigua– de *interfaz*, que encontraremos ampliamente explorada en el CMM, y no ya del medio como criterio para definir y delimitar disciplinas artísticas.

Conectar lo que está separado

El uso de la expresión *multimedia* en el vocabulario del arte en México no deriva de los años 90. Esta apareció en la segunda mitad de los años 80, inicialmente como una expresión ambigua y técnica referida a obras de arte que fueron acomodadas en lo que la institución llamó *alternatividad*.² Pero ya entonces multimedia tenía una carga dirigida hacia lo audiovisual; es decir, hacia lo que percibimos con los ojos y los oídos a distancia.³ Andrea Di Castro –uno de los principales artistas promotores del uso de tecnologías digitales en el arte en los 90– ha señalado que *multimedia* surgió fundamentalmente como un término interdisciplinar que, en sus orígenes, remitía a la innovación y la vanguardia, aunque poco a poco se fue desgastando.⁴ En su serie de relatos sobre la vida del Centro Multimedia (CMM) del CENART, la periodista Adriana Malvido definió la multimedia como la “combinación de textos, imágenes, videos de movimiento y sonidos; requieren una amplia anchura de banda y potencia computacional”.⁵ Sin embargo, esta definición reduce el concepto al vocabulario puramente técnico, ya que se refiere únicamente a un procedimiento de computación. Para Pedro Meyer, multimedia era una descripción híbrida que no aclaraba nada; sin embargo, Meyer señalaba que el medio di-

² En su uso puramente técnico, *multimedia* había empezado a formar parte del vocabulario de la compañía norteamericana Macintosh, que puso en circulación la expresión *multimedia information*, para referirse a la posibilidad de combinar sonido, texto e imagen con una sola computadora. Es en los 90 cuando adquiere mayor uso dentro del lenguaje corriente de la computación en el mundo.

³ Esta tesis ha sido desarrollada por Chiel Kattenbelt para hablar de lo multimedia en general. Véase Chiel Kattenbelt, “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationship” en *Culture, Language and Representation* 6 (2008): 22-23. Así, el tiempo y el espacio son las dos dimensiones por las que podemos distinguir un medio de otro y determinar su especificidad, pero la determinación de la especificidad de los medios es generalmente relacionada con su materialidad; por ejemplo, la superficie bidimensional en pintura. Kattenbelt apunta que, en varios discursos, hay una obsesión por atribuir la función específica de un medio a su materialidad.

⁴ Andrea Di Castro, “Panorama de las artes electrónicas en México”, <http://www.andreadicastro.com/academia/CONFERENCIAS/PanoramaME.html> (consultado el 27 de junio de 2016).

⁵ Adriana Malvido, “Nuevas tecnologías, nuevos términos” en *Por la vereda digital* (México: CONACULTA, 1999), 66.

gital integra muchos medios: diseño, video, cine, textos, pintura, información por satélites, acceso a archivos de datos.⁶

Chiel Kattenbelt ha señalado que en los discursos sobre arte, lo “multimedia” suele usarse en dos niveles. El primero es el de los sistemas de signos, donde una locución (*utterance*) es multimedia en la medida en que los objetos digitales consisten en una combinación de palabras (escritas o habladas), imágenes (fijas o en movimientos) o sonidos. En este nivel, el autor considera al *theatre performance* o las emisiones de televisión y la grabación de video como multimedia. El segundo es el nivel de las diferentes disciplinas, dominios o prácticas especificadas e institucionalizadas de acción cultural (literatura, artes visuales, música, teatro, cine, televisión, video, internet, etcétera). En este nivel, *multimedialidad* se refiere a la combinación de diferentes medios en lugar de diferentes sistemas de signos, en uno y el mismo objeto.⁷ En ambos casos, se trata para Kattenbelt de una *combination*, sea de signos o de medios. No se trata de dos significados diferentes, sino de enfoques que pueden referirse a un mismo fenómeno. Kattenbelt observa, además, que en la industria de la computación el término se usa enfatizando que la computadora puede servir para muchos objetivos diferentes, como la edición y la síntesis. De hecho, el

⁶ Pedro Meyer, “Los desafíos de la tecnología a la creación fotográfica mexicana contemporánea”, *La Jornada* (24 de Julio de 1994).

⁷ Kattenbelt, “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships”, 22-23. La autora habla de una *combination* de signos y *combination* de medios. Sobre la historia del término *multimedia*, Randall Packer y Ken Jordan han señalado que este implica los fenómenos de “integración”, “interactividad”, “inmersión” y “narrativas no lineales”, lo que está más emparentado con la computación gráfica, la realidad virtual y sistemas interactivos, Randall Packer y Ken Jordan, *Multimedia, from Wagner to Virtual Reality* (Nueva York/Londres: Norton & Company, 2001). El *Tate Glossary Online* señala que la expresión fue utilizada por primera vez en la década de los 60 en referencia a trabajos con medios mixtos que tenían un elemento electrónico. Por ejemplo, Andy Warhol, junto con el grupo de rock The Velvet Underground, realizaron la obra *Exploding Plastic Inevitable*, que combinaba música, *performance*, cine e iluminación. La obra fue descrita como *multi-media*. A partir de la década de los 70, el término se solía usar para definir trabajos que usan una combinación de medios electrónicos, incluyendo video, cine, audio y computadoras. Andrea Di Castró señala que multimedia surgió fundamentalmente como un término interdisciplinar que en sus orígenes remitía a la innovación y la vanguardia, aunque poco a poco se fue desgastando.

término es mencionado como una función de los medios digitales, “que en interacción con la función de la virtualidad, interactividad y conectividad sustituye la especificidad de los medios digitales”.⁸

La distinción, entre el uso de la multimedia para hablar de la combinación de medios y su uso para nombrar procesamientos digitales fue señalada por el fotógrafo Gerardo Suter en una entrevista realizada en 1999 por Tania Ragasol para la revista *Curare*. Ante la pregunta de si su trabajo era multimedia contestó:

[el término multimedia] no está del todo definido. En México, hay una confusión. Generalmente se entiende multimedia cuando se usan muchos medios; así se había utilizado tradicionalmente. Pero a partir del *boom* de las nuevas tecnologías, con todo el trabajo con las computadoras, la multimedia más bien se relaciona con cuestiones digitales. Multimedia es todo aquello que tú puedes hacer con una máquina y donde puedes, de alguna forma, combinar distintos medios.⁹

Multimedia se inscribe por lo tanto en el contexto de una historia del arte marcada por la pintura, el dibujo y el grabado como disciplinas del modernismo que definían lo artístico por excelencia con unos procedimientos de trabajo, métodos, técnicas y soluciones formales delimitadas por el privilegio de lo visual.¹⁰ Pero hay que apuntar que en México la arqueología de la multime-

⁸ Kattenbelt, “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationship”, 22.

⁹ Tania Ragasol Valenzuela, “La identidad del fotógrafo en los años 90. Entrevista a Gerardo Suter”, *Curare* 15 (julio-diciembre 1999): 96-97.

¹⁰ Para un ejemplo de la preeminencia de la vista en el modernismo mexicano, véase *Los privilegios de la vista* que es el título de la obra en la que Octavio Paz integró los textos que escribió sobre arte. Esta ideología de la pureza visual tuvo que ver también con una tendencia en el uso de lo visual como el sentido por excelencia para las representaciones de lo nacional. En relación con ello, véase Cuauhtémoc Medina, “Postnacional y postpictórico” en *Cinco continentes y una ciudad. Segundo Salón Nacional de Pintura* (México: Gobierno del Distrito Federal, 1999), 207-217.

dia no deriva directamente de la expresión *Gesamtkunstwerk*, sino del montaje y específicamente del montaje-*collage* que encontramos en la neográfica, el video o la instalación. Esto tiene que ver con el hecho de que el arte multimedia proviene de una serie de prácticas artísticas más enfocadas en la creación de obras bajo procedimientos combinatorios, que de un trabajo interdisciplinar organizado, y que si bien en algunos casos trataron de dislocar el aislamiento de la pintura, el dibujo o el grabado –así como del teatro, la fotografía, el cine y la música como campos disciplinares independientes unos de otros, tanto en sus medios como en sus técnicas y maneras de trabajo–, no necesariamente produjeron modos de hacer arte interdisciplinarios o transdisciplinarios.

El arte conceptual tal y como se comportaba en el contexto del país desde los años 70 estaba relacionado con la presencia de un arte no objetual que planteaba la obra como “evento desmaterializado”;¹¹ por ejemplo, en la poesía visual y el *happening*, con propuestas de “obras de arte total” que encontramos en los montajes y experimentos con televisión de Alejandro Jodorowski, los trabajos de Mathias Goeritz para el ECO, el teatro de Juan José Gurrola o los experimentos cinético-cinematográficos de Gelsen Gas. Se trataba de intentos por juntar elementos separados, algo que también –aunque en otro sentido– encontramos en obras de Vicente Rojo, Ulises Carrión o la *Máquina estética*, de Manuel Felguérez. Según Cuauhtémoc Medina, estos y otros artistas de entre los 60 y 70 en México realizaron experimentos visuales marcados por la búsqueda de “sistemas metodológicos de producción definidos por la serialidad, la búsqueda de *mecanismos combinatorios* y la interacción del público con estructuras ambientales o físicas”.¹²

¹¹ Issa Benítez Dueñas, *Arte no objetual y reconstrucción documental. Perspectiva teórica* (Tesis de licenciatura en historia del arte, Universidad Iberoamericana, 1997).

¹² Cuauhtémoc Medina utiliza los términos *series*, *sistemas*, *transferencias* y *combinatorias* para referirse al trabajo de estos artistas frente al geometrismo mexicano. Cuauhtémoc Medina, “Sistemas (más allá del llamado ‘geometrismo mexicano’)” en *La era de la discrepancia*, 126. Las cursivas son mías.

En relación a su participación en proyectos para televisión a finales de los 70, el pintor Luis Urías Hermosillo recuerda que ya en aquellos años varios artistas empezaron a “pensar distintas formas de generar imágenes que tuvieran movimiento”, y que en proyectos como los de Jodorowsky para la televisión mexicana en 1968 –en los que convocó a pintores como Felguérez, Fernando García Ponce, así como a actores y músicos para la realización de trabajos experimentales– se producían en pantalla “una *combinación* extraña de imágenes”:¹³ intentos por vincular pintura con televisión, cine, poesía, danza, teatro o sonido de una manera a veces asimétrica y aleatoria.

El interés de los artistas por estos procedimientos de combinaciones de imágenes, teatro, música, pintura y televisión en objetos y ambientes formados de diferentes sistemas de signos, ha sido recientemente descrito por Rita Eder con el término *borramientos*,

para señalar cómo se diluyó el aislamiento de las distintas disciplinas artísticas, para mirar desde la *interconexión* con otras formas discursivas y materiales de proponer innovación y experimentación. En esas décadas surgieron proyectos artísticos interconectados en los que lo visual estableció relaciones intensas con lo teatral o lo literario. El cine y la fotografía fueron fuente de imágenes para la literatura, y también método y vía para nuevas invenciones en lo pictórico y lo escultórico.¹⁴

En estas prácticas de “interconexión”, como las llama Eder, encontramos una tendencia a la disolución del aislamiento disciplinar y su combinación

¹³ Luis Urías Hermosillo, “Pintura y televisión. Un caso de fusión de la producción de imágenes en 1968”, en *Cinetismo. Movimiento de transformación en el arte de los 60 y 70*, coord. Daniel Garza Usabiaga (México: Museo de Arte Moderno, 2012), 135-147. Las cursivas son mías.

¹⁴ Eder, *Desafíos a la estabilidad*, 48. Las cursivas son mías. Eder señala que la interrelación entre las artes en México no se inicia en los años 50 y 60, sino que ocurre en distintas modalidades a lo largo del siglo XX, por ejemplo en las vanguardias de 1915-1940.

con “otras formas discursivas”, lo que detonaba complejas experiencias sensoriales. Para Eder los borramientos implicaban la experimentación y el rechazo de lo lineal en lo narrativo, así como la búsqueda por descomponer las formas establecidas de creatividad.¹⁵ No se trataba de una disolución de las disciplinas, sino que se buscaba hacer visible que el problema con el arte es que las mantenía incomunicadas, lo que implicaba la separación discursiva de unas respecto de otras. Para Eder este tipo de procedimientos que “miraban desde la interconexión” contribuyeron en México a la idea de reventar el modernismo en el campo de la pintura y la escultura, proponiendo una nueva radicalidad en las artes que dejase atrás la polémica con el nacionalismo.¹⁶ La argumentación de Eder se sostiene en una distinción entre los discursos y las experiencias que estos buscaban producir en el receptor, por lo que no busca problematizar el uso de otros medios en el arte –como los electrónicos o digitales– sino más bien el aislamiento entre disciplinas artísticas como modos de la división del trabajo en el arte, tecnologías disciplinarias que separan a los artistas en su práctica.

“Diversos tipos de combinaciones”, el caso de lo “multimedia” en el Salón Nacional de Artes Plásticas de 1985

La presencia de procedimientos combinatorios en el arte vinculados al uso de tecnologías para generar espacios multimedia la encontramos, ya en 1985, en relación a la primera edición del salón de Espacios Alternativos dentro del Salón Nacional de Artes Plásticas, coordinado por el Instituto Nacional de Bellas Artes.¹⁷ Allí se presentaron piezas que respondían a una operación mental y práctica caracterizada por una estética de lo fragmentario y lo disonante que con-

¹⁵ Eder, *Desafíos a la estabilidad*, 48.

¹⁶ Eder, *Desafíos a la estabilidad*, 80.

¹⁷ La primera edición del Salón fue en 1977 en las salas del primer piso del Palacio de Bellas Artes. En 1984 se incluyó la bienal de fotografía. Véase “Bienal de Fotografía”, en *Salón Nacional de Artes Plásticas* (México: Museo Palacio de Bellas Artes, 1984).

cebía al medio en su dimensión *relacional*, aunque no necesariamente estaban interesadas en la búsqueda de una obra integral sinestésica. Se trataba de piezas compuestas por asociaciones entre diferentes elementos, que incluían medios como la pintura o el dibujo y la escultura, pero también el sonido reproducido y la proyección electrónica de imágenes, lo que nos habla de una suerte de combinaciones y tránsitos disciplinares. No es casual que la mayoría de los textos de historia del arte que han revisado el uso de lo alternativo en el arte realizado en México, entre finales de los 80 y durante los 90, tanto en el marco institucional como en el circuito de la comunidad artística, hagan referencia a una cuestión que atravesó los debates acerca del arte en ese momento y que está en sintonía con el tema del uso de varios medios en la construcción de obras de arte: el alcance de los límites de las “disciplinas artísticas” de la pintura, el dibujo y el grabado.¹⁸

Sin embargo, ello no significa necesariamente que las poéticas y las estéticas de los espacios alternativos estuvieran acompañadas de una “franca oposición al sistema tradicional del arte, una oposición a la pintura y una apuesta por el arte efímero”.¹⁹ En todo caso, lo cierto es que sí existía

¹⁸ Estos trabajos son: Abigail Garcés, *Espacios alternativos en la Ciudad de México entre los años 80 y 90* (Tesis de licenciatura en historia del arte, Universidad Iberoamericana, 1995), 10; Benítez Dueñas, *Arte no objetual y reconstrucción documental*, 27; Pilar Villela, *Discursos y arte alternativo en los noventa, una aproximación* (Tesis de licenciatura en Artes Plásticas, ENAP-UNAM, 2004); y Daniel Montero, *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90* (México: Fundación JUMEX Arte Contemporáneo, 2013), 128-129.

¹⁹ No existe un argumento claro sobre la existencia de una “franca oposición”, algo que ha señalado por ejemplo, José Luis Barrios. Más bien se trató de una reconfiguración de los usos que se hacía de lo pictórico. Véase José Luis Barrios, “Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)”, en *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, edit. Issa M. Benítez Dueñas, Tomo IV (México: CONACULTA, 2004), 161. Por otro lado, me parece que el planteamiento que hace Barrios en ese texto se sostiene en una premisa que veladamente plantea una historia del arte alternativo desde una concepción occidentalizada de modernidad que distingue entre “lo tradicional” y “lo alternativo” como una especie de superación, lo cual responde a una idea progresista de modernidad y modernización que Barrios inserta en la historia del arte en México. Por otra parte, un argumento acerca de la presencia de la pintura en los espacios alternativos de los 90 ha sido elaborado recientemente por Willy Kautz en su curaduría para la exposición “Post Neo Mexicanismos”, presentada en 2016 en el Espacio de Arte Contemporáneo de la ciudad de México.

un conflicto entre los espacios alternativos y los espacios institucionales, definido en parte por el descontento de varios artistas y críticos frente a una estructura institucionalizada e imperante de prácticas disciplinares que era muy influyente todavía en los 80. Esta estructura incluía un tipo de formación tributaria de una noción de técnica como *techné* y del taller y el oficio como tecnologías disciplinares, y que definía las convocatorias para exposiciones y apoyos dando preeminencia al esquema del modernismo mexicano. La oposición al “sistema tradicional del arte” implicaba una oposición al uso de la pintura, el grabado y el dibujo como los campos privilegiados para representar lo artístico y lo nacional, pero no una apuesta por su abolición como recursos artísticos.²⁰

En ese escenario surgió por primera vez el Salón de Espacios Alternativos de 1985.²¹ El proyecto de un salón de espacios alternativos dentro del Salón Nacional se había mencionado ya en 1983 a propósito de la ratificación de la historiadora y crítica de arte Teresa del Conde como directora de Artes Plásticas del INBA, quien anunció la apertura de un nuevo espacio destinado al arte alternativo.²² A partir de la convocatoria lanzada el INBA

²⁰ En la historia del arte en México encontramos en los años 70 toda una pugna entre los maestros defensores de las artes plásticas fundamentales en la *techné* y los que, como Manuel Felguérez, intentaron modificar los planes de estudio de la ENAP incorporando las “artes visuales” bajo la influencia del diseño, la cibernética y la tecnología informática, así como un trabajo más visual que manual. Esta discusión se centró en el tema de las disciplinas artísticas, entre 1967 y 1974, en los programas de estudios de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Véase Ady Carreón, *De la idea al misterio*. Gilberto Aceves Navarro en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (Tesis de maestría en Historia del arte, UNAM, 2007). Sobre el desarrollo histórico de la relación entre *techné* y arte puede verse W. Tatarkiewicz, “Arte: Historia de un concepto”, *Historia de seis ideas* (Madrid: Técnos, 1987), 39-78. Para una discusión sobre la *techné* podemos remitirnos a la estética aristotélica, Aristóteles, *Poética* (Madrid: Gredos, 1989). Y para confrontar “modos de hacer” con “modos de producir” puede revisarse Walter Benjamin, *El autor como productor* (México: Itaca, 2004).

²¹ Casi todos los trabajos de investigación sobre la alternatividad en México se refieren a este evento. Sin embargo, en ninguno se aborda el tema de la multimedia; de hecho, ni siquiera se menciona más allá de la referencia que se hace al salón de Espacios Alternativos.

²² Adriana Malvido, “Fue ratificada Teresa del Conde como directora de Artes Plásticas del INBA; Helen Escobedo continuará en el MAM”, *Unomásuno* (21 de enero de 1983). Para un estudio del Salón Nacional de las Artes Plásticas, véase Eréndira Meléndez Torres, *El discurso de la crítica en las Actas del Salón Nacional de Artes Plásticas de 1977 a 1991* (Tesis de licenciatura en Artes Visuales, UNAM, 1994).

a mediados de 1984, se promovía la “multimedia” como categoría de participación, llamando a los artistas a presentar obras que se salieran de los “cánones disciplinares”, de soluciones de la forma y el contenido propios de aquellos campos tradicionales de representación de lo artístico. Así lo constató la historiadora del arte Raquel Tibol, quien formó parte del jurado de selección, apuntando que: “la convocatoria se abrió a imágenes proyectadas (video, audiovisuales, cine experimental, multimedia, etcétera)”.²³

En la convocatoria de 1984 se usó la expresión “campo” como designación genérica de las obras que podían participar. Uno de los campos de participación era “Imágenes proyectadas”, que se refería a todo tipo de imágenes producidas electrónicamente mediante reproductores de acetatos, cañones, proyectores de diapositivas, cine, televisión y video. El salón aceptó 20 “proyectos” que, desde el punto de vista de sus “técnicas”, fueron organizados en: técnica mixta, libro objeto, *collage*, estructura trepable, instalación e imágenes proyectadas.²⁴ El salón de Espacios Alternativos se inauguró el 25 de enero de 1985 en la Galería del Auditorio Nacional. En la presentación se apuntó:

[Se pretende] que el artista participe dentro del lenguaje plástico en lo experimental y desarrolle una serie de proyectos ciento por ciento artísticos en espacios más amplios. El objetivo de los participantes en esta sección ha sido llevar las diferentes técnicas de su labor bajo nuevas propuestas plásticas a espacios abiertos, así como salirse de los cánones disciplinarios. Concursaron 31 proyectos que abarcan instalaciones, montajes, escultura, arte objeto, arte material [*sic*], arte desecho, imágenes proyec-

²³ Raquel Tibol, “Espacios alternativos”, *Revista Proceso* 430 (26 de enero de 1985), 58. Los demás integrantes de la sección de Espacios Alternativos del Salón Nacional de Artes Plásticas fueron Juan Acha, Luis de Tavira y Oscar Urrutia. Véase “Acta número 1 del jurado”, en *Salón de Espacios Alternativos, Salón Nacional de Artes Plásticas, Catálogo de la exposición* (México: INBA, 1985), 6.

²⁴ *Salón de Espacios Alternativos*, 6.

tadas, video, audio, *multimedia*, arte conceptual, arte correo, arte proceso e informático.²⁵

“Multimedia” apareció en el Salón como una expresión marginal y ambigua,²⁶ ya que no se especificaba claramente a qué tipo de objetos o procesos se refería, pero remitía indirectamente a obras experimentales realizadas con materiales y herramientas no convencionales que buscaban “salirse de los cánones disciplinares”. En el salón de Espacios Alternativos, la multimedia operaba como un subconjunto dentro de lo alternativo que se definía por oposición, refiriéndose “a un tipo de producción que no tiene que ver con los géneros tradicionales del arte que incluyen dibujo, gráfica, pintura y escultura”.²⁷ Aun cuando se habló de la búsqueda de nuevas técnicas y lenguajes plásticos, en la utilización que se dio a la multimedia en el salón de Espacios Alternativos se pasaba por alto una posible definición. Sin embargo, era una formación discursiva que nombraba “cosas” que no podían explicarse a partir de la forma y el contenido del canon tradicionalmente aceptado y que estaba operando en algunas de las obras exhibidas. Tibol escribió en 1985 cuál era la expectativa que la institución tenía acerca del salón de Espacios Alternativos y sobre las obras que se esperaba ver.

lanzar una convocatoria como la correspondiente a Espacios Alternativos 1985 significa hacer un llamado a sobrepasar las nociones tradicionales del

²⁵ Citado por Benítez Dueñas, *Arte no objetual y reconstrucción documental*, 27. Las cursivas son mías.

²⁶ Una argumentación que toca de paso la ambigüedad en el uso de varios de los términos que la institución empleó para hablar de la alternatividad ha sido señalada por Daniel Montero, quien apunta: “Puedo decir que cuando la institución se refiere a la alternatividad está hablando precisamente de ‘cosas’ que no caben dentro de un canon y que no sabe muy bien cómo describir, precisamente por la novedad de sus formas. La alternatividad tiene acá una relación directa con la institucionalidad por oposición: alternativo no es algo que está por fuera del sistema del arte, sino que más bien es algo difícil de describir en relación con formas que se pueden explicar bajo parámetros establecidos de forma y contenido”. Montero, *El cubo de Rubik, arte mexicano de los años 90*, 130.

²⁷ Montero, *El cubo de Rubik, arte mexicano de los años 90*, 128.

objeto artístico y estimular las tendencias y prácticas procesuales y conceptuales que en las dos últimas décadas han renovado mundialmente tanto las reflexiones estéticas como la producción y el uso del arte [...] estas tendencias aparecen puras a veces, pero con más frecuencia mezcladas. En su expansión el arte mexicano actual se abre a la *práctica de diversos tipos de combinaciones*.²⁸

Tibol mencionó que la intención de la convocatoria era atraer un amplio espectro en “tendencias y géneros no adheridos a convenciones o soportes habituales”. Se trataba para ella de prácticas procesuales y conceptuales mezcladas. Con “nociones tradicionales del objeto artístico” la autora se refería al comportamiento modernista de la pintura, escultura, dibujo y gráfica ya que, en el Salón Nacional de Artes Plásticas, estas formaban el modelo de exhibición hasta antes de 1985. Tibol observó que aquel ejercicio de sobrepasar las nociones tradicionales del arte participaba de un proceso de reflexión para la conquista de nuevos signos y nuevos “sistemas comunicativos”, por lo que en algunos casos las obras exhibidas mostraron la “desaparición de los límites” y de la “especificidad de géneros” mediante prácticas de “diversos tipos de combinaciones” que detonaban “polisentidos de la experiencia perceptiva”. Luego, varios de los trabajos presentados en Espacios Alternativos 1985 “rompen con el fetichismo del objeto artístico en sí”, buscan “activar a los espectadores”, quieren “ofrecer la posibilidad de interpretaciones diferentes ante un mismo producto cultural”.²⁹

Con *diversos tipos de combinaciones* Tibol se refería a lo que ella misma llamó “ambientaciones” y “montajes espaciales” presentados en el salón de Espacios Alternativos de 1985, que aparecían compuestos por la interconexión de diferentes elementos. Así, por ejemplo, *Espiar y tocar*,

²⁸ Raquel Tibol, “Algo más sobre espacios alternativos”, *Revista Proceso* 432 (2 de febrero de 1985), 53.

²⁹ Tibol, “Algo más sobre espacios alternativos”, 53-54.

todo es empezar, de Rafael Rabec, era un espacio “complementado con maniqués, espejos, escondidas texturas, entradas verdaderas o simuladas”. *Matadero centroamericano*, de Alejandro Montoya, era una “ambientación compuesta con grandes dibujos expresionistas de reses, cadáveres y cabezas, formas escultóricas en hierro y trapos amarrados, bultos con auténticos perros muertos dentro de sacos de arpillería”. También se presentó *Calendario*, de Elva Garma, “montaje de hojas de calendario, fotografías casuales y textos de o sobre los fotografiados”. O finalmente, *Objetos inútiles*, de Adolfo Patiño, una combinación de “Collages, montajes, presentación descontextualizada de objetos, acumulación de testimonios fotográficos y documentales [que] aspira a una transfiguración lingüística”.³⁰ Los trabajos presentados mostraban que los artistas no estaban interesados en abandonar lo pictórico, lo escultórico o el dibujo, pero sí su comportamiento como medios de delimitación, representación e identidad del arte. En ellos se observa el uso de superficies coloreadas, papeles impresos y esculturas como elementos dentro de estrategias de construcción. Pero también encontramos un interés por detonar experiencias polisensibles en el público, como las llamó Tibol. Se trataba de trabajos interesados en procedimientos combinatorios que buscaban detonar cierta interactividad y participación del receptor.

Estas prácticas artísticas se inclinaban hacia el montaje y, más específicamente, hacia el montaje-*collage*. El montaje es un modo técnico de juntar y poner espacios heterogéneos uno al lado de otro, representación propia del siglo XX, y ligada a un contexto cultural, a unos soportes particulares y a voluntades de representación del mundo. No es sólo una operación técnica, es también un principio creativo, un modo de pensar y

³⁰ Tibol, “Algo más sobre espacios alternativos”, 53-58.

concebir el mundo asociando imágenes.³¹ El montaje se basa en una estética del fragmento (trozos de realidad) frente a la continuidad y de la asociación frente a la unidad. Luego, el *collage* es una forma de montaje, siempre y cuando se acepte considerar este término como una noción general que consiste en asociar unos elementos según una lógica inédita y exterior.³²

El cómic, el cine y la televisión, han impuesto una visión fragmentada y parcelada del mundo, una representación que recurre tanto a las rupturas como a la continuidad, tanto a la unidad como a la asociación. Es de esta cultura contemporánea, de esta posición eminentemente moderna, de la que proviene el montaje y con él, el cine.³³

Como operación técnica, el montaje contempla dos elementos: el *cutting* (cortar y ensamblar) y el *editing* (la planificación narrativa y elección de la forma global del montaje). Para Amiel, el montaje es una operación artesanal que se perfecciona mediante la práctica. El artista es un artesano que busca la fluidez y las mejores combinaciones o articulaciones posibles. El editor es el encargado de la estructura narrativa o lógica del montaje y de la cronología de las decisiones. El montaje procede a partir de un principio de fragmentación/asociación. Por su parte, el desglose va articulando una realidad descrita en una continuidad, un orden de la presentación de las acciones que es de esencia literaria. El desglose *proyecta* anticipadamente y es una disposición de la realidad que separa el espacio de una narración y el tiempo de una acción. Respetar un orden lógico o cronológico visualmente nos propone un trayecto continuo, lo cual no excluye la presencia de sorpresas.

³¹ Vincent Amiel, *Estética del montaje* (Madrid: Abada Editores, 2005), 9-10.

³² Amiel, *Estética del montaje*, 5-6.

³³ Amiel, *Estética del montaje*, 10.

En su sentido más radical, el montaje se trata de asociaciones en las que las imágenes “chocan entre sí, se golpean, se responden, sin ofrecer el límpido trayecto de una mirada que unifica. En su sucesión los planos no elaboran una continuidad, sino más bien una serie de sobresaltos que lejos de ayudar a la progresión de la mirada [...] la mantienen un tanto interrogativa”.³⁴ El *collage* generalmente no se refiere a los mismos tiempos, ni a los mismos lugares; muestra la estructura del acontecimiento más que el acontecimiento desglosado. En el *collage*, el montaje busca revelar y suscitar correspondencias imprevisibles, no constatar una realidad. Se construye desde el interior de la imagen. Al asociar formas e imágenes inesperadas se provocan accidentes. Cuando se trata de modificar las maneras habituales en que se perciben los acontecimientos, “cuando el montaje gusta yuxtaponer ruidos o imágenes que no suelen estar normalmente asociados, el principio mismo del collage pone en tela de juicio la cuestión de la representación”.³⁵

Ese era, por ejemplo, el propósito de *¿Retrato de televisión (o como en T.V.)? 1984-1985*, un “espacio audiovisual-cinematográfico” como lo llamó Tibol, producido por Emmanuel Lubezki, Rubén Ortiz y Diego Toledo, que recibió el premio de estímulo, definido técnicamente como “Instalación con proyección súper 8 y banda sonora”. Raquel Tibol leyó esta obra de la siguiente manera:

Con su montaje de excelente realización, con base en elementalísima tecnología, tratan de sensibilizar a los espectadores para provocar su rechazo a base de juicio y atención. La película se hizo filmando proyecciones de televisión (noticieros, anuncios, escenas de tortura en Sudamérica, guerrilla), agregándole textura de movimiento por medio de rayados directos de la película. La sonorización, hecha con mezcla de gritos de mujer y ruido blanco de televisión, no está tan lograda como la imagen.³⁶

³⁴ Amiel, *Estética del montaje*, 21.

³⁵ Amiel, *Estética del montaje*, 25.

³⁶ Raquel Tibol, “Espacios alternativos”, 59.

¿Retrato de televisión... es quizá la propuesta que más se acercaba a una posible expresión de multimedia o al menos al de “imágenes proyectadas”.³⁷ Materialmente estaba compuesto de diferentes elementos: “video en formato beta, película de 16 mm a color, y blanco y negro, coloreada a mano, cinta magnética de un cuarto de pulgada, bocinas, grabadora, pintura negra, brocha, luz negra, equipo fotográfico, película de súper 8, proyectores, equipo de cine, fotocopias y papel fluorescente”.³⁸ Pero quizá más interesante es que *¿Retrato de televisión...* partía del interés de los artistas por reflexionar sobre la manera en la que los medios de comunicación manejaban la información y la saturación de imágenes en la sociedad de consumo. Según sus creadores, el objetivo de la obra era:

“Descontextualizar” la imagen y acentuar la ausencia de significado propio. “Minimizar” la imagen y “transformarla”. Darle un apoyo sonoro. Acentuar lo esquizoide y lo desequilibrado para renovar la atención y el juicio del espectador hacia la imagen. A la vez renovar el juicio del espectador hacia la realidad de la cual partió esta imagen. Proporcionar a la imagen otro sentido, con movimiento, cambios de formato, de color y de textura (textura en movimiento). La actitud del espectador ante una imagen que siendo estática tiene sin embargo textura cinética (producto de las distintas generaciones de video a las que fue sometida), debe ser distinta. El sonido acentuará la expresividad de la imagen y la angustia del espectador dentro del espacio.³⁹

³⁷ En el *currículum vitae* de Rubén Ortiz Torres, que aparece en el catálogo de la muestra, se afirma que en 1983 participó en los eventos *multimedia* “Viva Juchitán”, en el programa “Noche a Noche”, Canal 8 (acción plástica). *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de espacios alternativos* (México: SEP, 1985),

³² Ortiz Torres estudió Artes Visuales en la ENAP, donde tomó talleres con artistas como Aceves Navarro, Francisco Castro, Felipe Ehrenberg y Leñero. Lubezki, por su parte, estudió Cine en el CUEC, además de que tomó talleres de pintura, dibujo, animación y fotografía. Diego Toledo también estudió en la ENAP y se examinó en arte en la Universidad de Londres, participó en el Segundo y Tercer Encuentro de Arte Joven del INBA. Véase *Salón de Espacios Alternativos*, 32-33.

³⁸ *Salón de Espacios Alternativos*, 29.

³⁹ *Salón de Espacios Alternativos*, 29.

Hay aquí una práctica de combinaciones asimétricas en todo un dispositivo espacio-temporal para la deconstrucción de la imagen con el apoyo sonoro, el movimiento cinético, los cambios de formato, color y textura, y el video. Todo ello se hace con el objetivo de descontextualizar el significado de la imagen técnica y su papel de superficie unívoca de representación; pero también para desarmar la atención habitual del “espectador” mediante lo “esquizoide” y lo “desequilibrante”. *¿Retrato de televisión...* planteaba, así, una experiencia que combinaba el *shock* con la atención. Pero además encontramos una práctica de transacción con la técnica en la que se plantea sobrepasar su uso normalizador y sus vocabularios, tratando de desactivar el signo de la cultura audiovisual producida por los medios masivos de comunicación.

Los artistas realizaron un trabajo de postproducción al intervenir diferentes soportes tecnológicos, visuales y sonoros, dislocando su valor simbólico. Era, entonces, un espacio de combinaciones extrañas definido por la interconexión de elementos disímiles y disonantes, algunos de ellos electrónicos. Muy probablemente fue del tipo de obras a las que la institución se refería con la expresión de “multimedia”, no sin cierta ambigüedad, y que seguramente nombraba algún tipo de ambientaciones y montajes producidos en el contexto de estas conexiones dentro del campo genérico y material de imágenes proyectadas. Al estar incluida dentro del rubro de imágenes proyectadas, entendidas como imágenes técnicamente producidas (imágenes de video, diapositivas, acetatos o imágenes cinematográficas), la multimedia parece haber implicado algún tipo de combinación procesual que trataba de “salirse de los cánones disciplinares”.

Combinaciones, *performance* y “desmaterialización” del objeto en el arte

En los años 90 la presencia de este tipo de procedimientos de combinaciones con tecnología se observa en varias de las propuestas artísticas de una genera-

ción que institucionalmente fue definida como “jóvenes creadores” y que fue beneficiada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, en categorías como Video, Arte alternativo y Multimedia.⁴⁰ Se trataba de artistas que crecieron en la sociedad del espectáculo finisecular, marcados por una mirada educada en la que empezaba a suplantarse lo real por modelos de realidad artificial diseñados con medios electrónicos y digitales, la televisión, la incipiente cultura digital, la virtualidad y el ciberespacio. El simulacro en la pantalla se había vuelto un fenómeno cotidiano, lo que planteaba otras formas de relacionarse con los sentidos. En ese contexto, varios artistas apostaron por nuevas relaciones de sensorialidad, pero también por construir propuestas críticas a la cultura tecnologizada que desmontaran la idea de medio específico.

La artista Silvia Gruner buscó, por ejemplo, la “transposición de fronteras entre *medios artísticos*”,⁴¹ algo que se observaba en su exposición *Las justificaciones del placer* de 1993 de la Galería Nina Menacol, de la cual Alejandro Castellanos apuntó: “Conformada por un video y una serie de fotografías tomadas de la proyección de imágenes de aquel en un monitor, la obra reciente de Gruner explora las posibilidades de *interrelacionar diversas disciplinas*, borrando así los márgenes que las separan para configurar un ambiente plástico donde la palabra y la imagen se funden”.⁴² El caso de Gruner es sintomático de esa concepción de multimedia basada ya no sólo en la combinación de sistemas de signos y discursos, sino a nivel de las disciplinas artísticas y específicamente de los *medios* de comunicación como la fotografía, la televisión, el cine o el video.

⁴⁰ Jóvenes Creadores se usaba en el marco de la beca Creación en Movimiento, cuya primera edición data de 1989. La convocatoria de Becarios 1991-1992 se componía de las categorías de Arquitectura, Escultura, Fotografía, Pintura y Video. *Creación en movimiento. Becarios 1991-1992* (México: FONCA, CONACULTA, INBA, 1993).

⁴¹ Alejandro Castellanos, “Silvia Gruner” en *Poliester* 5 (primavera de 1993): 71.

⁴² Castellanos, “Silvia Gruner”, 71.

Varias prácticas de las que he hablado aquí, estaban fuertemente condicionadas por una concepción tradicional de la materialidad del arte centrada en su *fisicalidad* y en la permanencia del objeto. Este es un enfoque que encontraremos arraigado en los discursos del arte en México y que marcó considerablemente a la manera en que se conceptualizó y describió al arte creado con tecnologías electrónicas y digitales. La concepción de la materia como recipiente es una visión conservadora y tradicional que no encontramos en discursos sobre lo conceptual, los cuales se han planteado hacer otra historia del arte en México, como el de Issa Benítez Dueñas. Desde 1996, Benítez dedicó parte de su investigación al estudio del arte efímero o no objetual, al que define como un arte desmaterializado, muy al estilo de Lucy R. Lippard quien en la década de los años 70 apuntó: “para mí el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada”.⁴³

La presencia del arte efímero o no objetual en México es un elemento a considerar en la arqueología del arte producido en el marco del CMM, ya que da preponderancia a los procesos performativos, antes que a obras acabadas, y a la presencia de un nuevo tipo de materia que no puede comprenderse desde el esquema tradicional de lo físico. En su texto *Arte no objetual y reconstrucción documental. Perspectiva teórica*, Benítez Dueñas argumentó que en el arte efímero, y luego alternativo en México, había una tendencia hacia el debilitamiento del objeto artístico y un desplazamiento hacia el proceso y el evento que ya aparecía en los grupos de los 70. Aun cuando su acercamiento inicial es político al señalar que “el debate sobre lo alternativo giraba en torno a la censura que las instituciones oficiales infringían sobre los nuevos lenguajes, y las posibilidades y congruencia de seguir haciendo un arte alternativo a costa del

⁴³ Lucy R. Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (Madrid: Akal, 2004), 8.

apoyo oficial”,⁴⁴ la autora intenta definir las obras incluidas dentro del terreno de lo no objetual:

[estas se caracterizan por] la actualización del tiempo dentro de la obra y se nutren de objetos de consumo rápido, la vivencia del público, la desmaterialización del arte, todo forma parte de un proceso que enfatiza la mutación del objeto artístico hacia una existencia transitoria, experiencial a corto plazo, inestable en tanto que transformable o efímera y aparentemente evasiva de su condición y responsabilidad históricas.⁴⁵

La autora ve en esas obras la presencia de lo que definió en 1997 con las categorías de “evento” y “desmaterialización”. Apoyándose en la filosofía de Martin Heidegger, observó que la obra de arte efímero es un “traer hacia la verdad y la presencia en el evento”. Así, las obras no tradicionales eran más cercanas a eventos inconclusos y fragmentarios, en la medida en que se comprendían siempre fuera de un contexto estable y determinado. Además, para Benítez Dueñas, este tipo de arte se ligaba con la evolución de los medios masivos de comunicación en los 80: “los que han contribuido a enfatizar ciertas categorías constantes en la estructura sintáctica del arte (in)material, producto de la consciencia moderna del presente (limitado al presente)”.⁴⁶ De la misma manera que asimilamos las imágenes televisivas debemos ahora asimilar las imágenes artísticas. No es por ello gratuito el auge del “Collage, los ensamblajes, los happenings y acciones que derivan directamente de esta visión *simultánea de varias realidades*”.⁴⁷ En este sentido el arte efímero y alternativo se

⁴⁴ Benítez Dueñas, *Arte no objetual y reconstrucción documental*, 27. Benítez Dueñas también tocó el asunto del Salón de Espacios Alternativos dentro del Salón Nacional de Artes Plásticas de 1985.

⁴⁵ Benítez Dueñas, *Arte no objetual y reconstrucción documental*, 28.

⁴⁶ Benítez Dueñas, *Arte no objetual y reconstrucción documental*, 50.

⁴⁷ Benítez Dueñas, *Arte no objetual y reconstrucción documental*, 51. Las cursivas son mías.

presentaban como la culminación del arte conceptual de los 80 y se fundamentaban más en ideas y acciones que en objetos.

Respecto a la desmaterialización del objeto, el arte efímero se centraba en la transitoriedad que puede ser: la destrucción de la obra o la existencia de soportes materiales más o menos inestables —como las “imágenes proyectadas”—, que se transforman ellos mismos o en su disposición en distintos lugares de exhibición. También se refiere a obras abiertas que se expanden, como el *body art* y las acciones del *happening*, pues es en la vivencia donde se localiza su esencia. Finalmente, este tipo de prácticas contemplaba las manifestaciones “que por sus innovaciones técnicas, temáticas y conceptuales todavía no tienen tradición, pero sostienen vínculos con el conjunto de la historia del arte”.⁴⁸ En 1999, Benítez Dueñas sustituyó la noción de evento por la de “suceso”, que definió como un “estar en operación” de un “arte sin materia” u obra de arte “inmaterial”.⁴⁹ Así, estas obras debían leerse desde su temporalidad y procesualidad que se concentraba en su “estar en operación”, una cualidad del arte producido y sostenido en medios digitales, que se aplica a obras de arte interactivo, realidad virtual y arte de conectividad, donde el público receptor se convierte en usuario que interactúa, navega o se comunica como parte del ciclo de operación de una “obra” de arte.

La desmaterialización del objeto que analiza Benítez Dueñas ya había sido planteada por una multiplicidad de trabajos artísticos que se produjeron en los años 70 y que venían desplazando la obra como materia inerte significada, hacia un arte performativo. Sin embargo, aunque estas prácticas establecieron proyectos de experimentación bajo un concepto procesual de arte, operando al modo de dispositivos relacionales y no como obras autónomas y cerradas en su significado, no siempre cuestionaron el dualismo entre discurso

⁴⁸ Benítez Dueñas, *Arte no objetual y reconstrucción documental*, 4.

⁴⁹ Benítez Dueñas, “Arte efímero y reconstrucción documental”, *Curare* 14 (enero-junio 1999): 110.

y materia que existía como residuo del sistema tradicional de arte, por lo que leyeron la noción de *proceso* en el sentido de una pérdida de materialidad. *Arte efímero* se usa como concepto crítico frente a prácticas centradas en la *fisicalidad* como sinónimo de materialidad, pero no es suficientemente potente para mostrar que, en el caso de prácticas performáticas y lo que luego veremos en el arte digital, la materia se comporta de otra manera.

En el ámbito del *performance*, entendido como arte efímero, encontramos artistas interesados en reventar la noción de medio específico y en la elaboración de posiciones críticas a los medios de comunicación. Uno de los intentos más acabados fue el amplio trabajo del *Grupo 19 Concreto*, una agrupación de *performance* que surgió en 1990 en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda, algunas veces beneficiado con la beca de Jóvenes Creadores del FONCA, “por la necesidad de trascender el trabajo plástico individual, enriqueciendo y retroalimentando el proceso creativo al conjugar distintas visiones de la realidad y de los fenómenos artísticos”.⁵⁰ Sus proyectos de *performance* buscaron ser críticos ante la sociedad tecnológica y se enfocaban en la construcción de combinaciones explícitamente conceptualizadas, en las que se usaban artefactos electrónicos como el fax, el video, la telepresencia y la ilusión de realidad virtual. Además, buscaban generar experiencias interactivas e inmersivas. La aleatoriedad, la serialidad numérica, la interactividad y la virtualidad se encuentran en sus *performances*, lo que los hace un capítulo en la arqueología del arte tecnológico en México.

Los picos de la piñata, un *performance* presentado en el Centro Cultural de Santo Domingo, fue definido por sus integrantes como un “ensamble multimedia en siete actos y un epílogo”. Se trataba de una acción que duró 30 minutos y en la que participaron 10 personas; organizada en función de los 7

⁵⁰ Sus integrantes fueron: Lorena Orozco, Fernando de Alba, Ulises Mora, Víctor Martínez, Roberto de la Torre, Ángel Flores, Luis Barbosa, José Enrique Gómez, María Ana Ruiz y Carmen Ramírez. *19 Concreto*, <http://www.19concreto.com> (consultado el 27 de junio de 2017).

pecados capitales y realizada con “diferentes medios visuales y sonoros”.⁵¹ En el 4º Festival del Performance en Ex Teresa Arte Alternativo, el 27 de octubre de 1995, el Grupo presentó “Performance 19 concreto vía satélite”, un proyecto compuesto de una serie de *teleperformances* vía satélite,

en los cuales uno o varios artistas del extranjero con quienes previamente se trabajó en la coordinación de tiempo, espacio y elementos, enviarán desde sus países de residencia las instrucciones para realizar un performance de su autoría, a través de medios como: mensajería, fax, teléfono o internet. Cabe señalar que hasta el momento mismo del evento nosotros habremos de ignorar el contenido mismo de dichas instrucciones, abriendo así un espacio para el azar y la sorpresa.⁵²

En la exposición Enviromex, curada por Ulises Mora para la Galería *Art deposit* y que permaneció de octubre a noviembre de 1996, *Grupo 19 Concreto* presentó *Al maestro con Cariño*, dedicado a Alberto Gutiérrez Chong, maestro en La Esmeralda. Se trataba de una propuesta que se componía de una proyección del rostro de Alberto Gutiérrez Chong sobre un maniquí. El audio del rostro que hablaba era una explicación de cada una de las instalaciones, lo que según Carlos Aranda convertía a la pieza en una metainstalación que intentaba englobar a las otras y explicarlas, darles un contexto estético y validar el espacio de la exposición: “las ropas del maestro, la clase en La Esmeralda, el enmarcado del maniquí con las lucecitas cabareteras y la proyección intentaba brindar una imagen de magisterio virtual”.⁵³ La proyección creaba un efecto de

⁵¹ Museo Ex Teresa Arte Actual, *Grupo 19 Concreto*, archivo histórico, México (consultado en noviembre de 2015).

⁵² Centro de documentación Ex Teresa, *Carpeta 19 Concreto, Arte contemporáneo*, México, s/p. (consultado el 25 de marzo de 2015).

⁵³ Carlos Aranda Márquez, “Enviromex. Art deposit, México D.F, octubre-noviembre 1996”, *Poliester* 5, núm. 17 (invierno de 1996): 58.

realidad aumentada, donde el maniquí hablaba y explicaba la exposición. Se observa aquí uno de los principios que se encuentran en la base de la arqueología de la realidad virtual: la articulación de espacios de imágenes visuales para crear ilusión con medios técnicos.⁵⁴

En estrecha relación con estos modos de circulación de materiales no convencionales, la presencia de tecnologías en el marco del CMM, abriría un importante debate sobre la propia materialidad de las obras producidas y sostenidas en medios digitales. La presencia de lo digital en el arte puso en circulación procedimientos de estabilización y desestabilización, desconfiguración y reconfiguración, descomposición y recomposición, producción y posproducción de los materiales que llevaron a la crítica a interpretar lo digital como lo opuesto a la materia, desde un enfoque tributario del arte conceptual norteamericano de los 70. La presencia de combinaciones extrañas de un “arte desmaterializado” –como se han leído en México muchas de las prácticas de arte conceptual– se encuentra en trabajos de “experimentación visual poética” de artistas que trabajaban el vínculo palabra-imagen, como en la obra de Laura Elenes, quien desde 1984 realizó experimentos de “arte digital” con fotocopiadoras y computadoras que utilizaba para “traducir palabra a forma, color y sonido” en una práctica que llamó de “postproducción”.⁵⁵

⁵⁴ Sobre la arqueología del arte de realidad virtual como espacio para crear ilusiones, véase Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion* (Cambridge/Londres: MIT Press, 2003). Existe una edición en castellano de la introducción de esta obra traducida como “Arte virtual. De la ilusión a la inmersión”, en Jorge La Ferla, comp., *El medio es el diseño audiovisual* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2007), 401-413.

⁵⁵ TV UNAM, *Experimentación poética en México*, Programa de televisión, Mediateca del Museo Universitario del Chopo (México: UNAM, 1990). Las obras producidas por estos artistas se mostraban en las bienales de poesía visual en el Museo del Chopo, en las que participaron artistas de varias partes del mundo. Actualmente el Museo prepara una edición impresa de la historia de estas bienales.

A propósito del “Encuentro de Otras Gráficas” de 1993

El Centro Multimedia surgió como un espacio de cruces generacionales que convivieron a partir de un interés común en la tecnología y la práctica de procedimientos combinatorios. Allí encontraremos la presencia de artistas ya mencionados como Silvia Gruner y el *Grupo 19 Concreto*. Además de estos, a principios de los 90, artistas pertenecientes a “los grupos” de los 70, interesados en la gráfica (Arnulfo Aquino y Andrea Di Castro, pintores como Luis Fernando Camino y el propio Gutiérrez Chong) y fotógrafos (Gerardo Suter, Pedro Meyer, Cecilio Balthazar, Javier Covarrubias, Carlos Blas Galindo, Sarah Minter, Sandra Llano), junto con artistas de la generación que el FONCA llamó “Jóvenes Creadores” (Mauricio Guerrero, Antonio Albanés, Marina García y Ximena Cuevas) se encontraban experimentando con procedimientos combinatorios centrados en la electrográfica a partir del uso de tecnologías electrónicas como la fotocopidora, el uso del video, la creación de fotografía con programas de computación que permitían la captura, manipulación, edición e impresión a color y la creación de instalaciones que incluían elementos interactivos. A propósito de la creación del Centro Multimedia, Andrea Di Castro se refirió a la comunidad de estos artistas que estaban aprendiendo mediante el ensayo y el error el uso de las “nuevas tecnologías” y los “nuevos medios”:

la idea de crear un Centro Multimedia surgió a finales de los años 80, y el principal objetivo era contar con un espacio público en donde los artistas pudieran realizar trabajos que requerían, cuando menos en alguna parte de su elaboración, de nuevas tecnologías. Y también con eso contar con un espacio de encuentro en donde se pudieran verter y compartir una serie de reflexiones sobre las implicaciones de estas nuevas tecnologías. La idea surgió porque, en ese entonces, un grupo de artistas gráficos recurría a las instalaciones de mi taller para realizar sus impresiones a color provenientes de las computadoras

de ese entonces, así como diversos trabajos en video y de experimentación en donde se requería la manipulación de imágenes, con las precarias tecnologías de ese momento que un artista, productor independiente como yo, podía haber adquirido. En esa época, el hacerse de equipo de cómputo y del respectivo software, no era una tarea fácil, ya que en México era muy complejo conseguir cualquier tipo de insumo, cables, periféricos, etc. etc., lo que nos obligaba a viajar con cierta frecuencia a los Estados Unidos. Esto hacía que la experimentación con estos medios fuera lenta y costosa.⁵⁶

En la primera mitad de los 90, se usaban términos como *high tech*,⁵⁷ “alta tecnología”, “tecnología avanzada” o “tecnología moderna”, aunque no de manera generalizada, para hablar del fax, el video, la fotografía, la fotocopidora a color con impresión laser, y ocasionalmente, a las primeras computadoras de circulación casera. En aquellos años las “tecnologías avanzadas” a las que más se podía tener acceso eran el video analógico en formato 8 milímetros,⁵⁸ el fax por transmisión telefónica capaz de re-

⁵⁶ Andrea Di Castro, “Centro Multimedia. El Taller de gráfica digital”, http://www.andreadicastro.com/academia/CONFERENCIAS/Grafica_CMM.html (consultado el 27 de junio de 2016). Entre los documentos que podemos destacar sobre estas prácticas está Eduardo Chávez Silva, coord., *Memorias del Encuentro de Otras Gráficas* (México: UNAM-ENAP-División de Estudios de Posgrado, 1993). Esta memoria corresponde al evento homónimo compuesto de una exposición que mostró un panorama de prácticas artísticas con medios electrónicos y digitales que entre finales de los años 80 y principios de los 90 se produjeron en México. La exposición estuvo acompañada de un ciclo de conferencias sobre arte y tecnología. Antonio Albanés y Marina García, quienes formaron parte de la primera generación de artistas que colaboraron en el CMM, escribieron en 1994 una tesis de licenciatura titulada, *Arte digital*, que presenta una introducción acerca de la gráfica digital en México, incluyendo datos sobre exposiciones y entrevistas a algunos de los artistas que trabajaban con tecnologías; *Arte digital* (Tesis de Licenciatura en Artes plásticas, La Esmeralda, 1994). También se da cuenta de estas prácticas en la obra de Humberto Jardón, *Puntos, píxeles y pulgadas. Fragmentos para el discurso de la gráfica digital en México* (México: CONACULTA, 2012), que cuenta con una compilación de artículos e imágenes producidas en distintos años acerca de la gráfica digital en México.

⁵⁷ *High Tech* es un término que encontramos en las prácticas de electrografía y neográfica de principios de los 90 en México y que se refería a la fotocopidora, el fax el video y la computadora. Véase Mónica Mayer, “Se solicita crítico (a) con especialidad en Arte Hight Tech”, *El Universal*, (12 de agosto de 1993): 2.

⁵⁸ Sobre la historia del cine súper 8 en México, véase Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México 1970-1989* (México: UNAM, FILMOTECA, 2012).

producir electrónicamente una imagen, la cámara fotográfica analógica y el fotocopiado. Se planteaba que este último era un procedimiento que permitía la instantaneidad, el fax la relación entre tiempo, distancia e imagen, y la computadora la transformación y manipulación. Las nociones de “nuevos medios” y “nuevas tecnologías” se empezaron a popularizar en el arte en la segunda mitad de la década de los 90 como sinónimos de la multimedia, sobre todo en relación a la presencia de la computadora, el internet y las tecnologías de realidad virtual, interactividad y conectividad.⁵⁹ La distinción entre tecnología y medio no siempre fue clara e incluso discursivamente solían intercambiarse.

Máquinas para combinar imágenes: video, fax, fotocopidora y computadora

Varios artistas del Centro Multimedia participaron en el verano de 1993 en un evento llamado “Encuentro de Otras Gráficas”, un preludio en la búsqueda por cohesionar una constelación de prácticas consideradas marginales o periféricas en el arte. El encuentro presentó un panorama de prácticas artísticas que se venían realizando desde finales de los 80 y que mostraban interés en la creación de obras con el uso del fax, la fotocopidora, el video y la computadora. El encuentro –realizado con el apoyo de la UNAM, la UAM Azcapotzalco, el FONCA, la empresa de Andrea Di Castro, Imagia Videoproducciones y Canon Latinoamérica– se propuso “reunir a productores visuales involucrados en la búsqueda de nuevas formas de expresión, diferentes soportes y alternativas de

⁵⁹ Jennifer Josten ha usado el término “nuevos medios” para hablar de la obra producida por Mathias Goeritz en el marco del arte cinético en México durante la década de los años 60. Sin embargo, Josten no justifica el uso que hace del término. Véase Jennifer Josten, “Mathias Goeritz y el arte internacional de nuevos medios en la década de los sesenta”, en Karla Jasso y Daniel Garza Usabiaga, edit., *(Ready)Media. Hacia una arqueología de los medios y la investigación en México* (México: Laboratorio de Arte Alameda, INBA, CONACULTA, 2102), 119-131. También Daniel Garza Usabiaga se refiere al trabajo de la artista Lorraine Pinto como precursor de los nuevos medios: Daniel Garza Usabiaga, “Plástico, luz, sonido, movimiento. Lorraine Pinto, precursora del arte interdisciplinario y de nuevos medios en México” en *(Ready)Media. Hacia una arqueología de los medios y la investigación en México*, 135-142.

reproducción, mediante el uso de recursos tecnológicos como el video, el fax, la fotocopidora y la computadora”.⁶⁰

Los trabajos expuestos se organizaron a partir de tres taxonomías: “video”, “instalaciones interactivas” y “electrografía”, en la que se incluían los subconjuntos de “artefax y “arte en fotocopias”. El término “otras gráficas” no tenía allí el significado reducido al dibujo y el grabado, sino que, al incluir al video, la fotografía y las instalaciones interactivas creadas con el uso de computadoras, se refería a prácticas de producción de imágenes técnicas tanto fijas como en movimiento; a prácticas interesadas en obras que requerían de un usuario que activara en ellas ciertos mecanismos técnicos de interacción y tactilidad. De manera simultánea:

El museo Tamayo albergó al *Árbol de la vida*, cuyo follaje creció con cientos de faxes llegados de todo el mundo. En el Museo de la Academia de San Carlos se expuso *Aquerotipo*, un trabajo colectivo en torno a la electrografía por medio de fotocopia. El Museo Carrillo Gil expuso lo correspondiente a video y computadora al conjuntar en sala una muestra de los diferentes modos de acercarse a la producción artística con estos recursos.⁶¹

Árbol de la vida, una obra de Mauricio Guerrero, consistía en una estructura ensamblada hecha de madera con forma de árbol en la que el artista colgó faxes que recabó vía telefónica mediante una convocatoria, lo que daba a

⁶⁰ Álvaro Vázquez Mantecón y Elías Levin Rojo, *Encuentro de otras gráficas*, documental (México: Museo Carrillo Gil-FONCA, 1993). Sobre el Encuentro, la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM editó una antología que incluye textos de Juan Acha, Torres Michúa, Sandra Llano, Cecilio Baltazar, Andrea Di Castro, Luis Fernando Camino, Carlos Blas Galindo, Silvia Gruner, Oliver Debroise, Benjamín Mayer, Mauricio Guerrero, Humberto Jardón y Ramón Vera. Los textos se enfocan en una reflexión sobre la imagen y el arte en relación con el uso de la computadora, el fax, la fotocopidora y el video. Estos últimos eran llamados medios electrónicos, mientras que la computadora, medio digital. Se usaron dos taxonomías para hablar de todos ellos: “nuevas tecnologías” y *High Tech*. Sobre los usos de estos términos véase Mónica Mayer, “Se solicita crítico(a) con especialidad en Arte High Tech”, *El Universal* (12 y 13 de agosto de 1993): 2.

⁶¹ Vázquez Mantecón y Levin Rojo, *Encuentro de otras gráficas*.

la obra un carácter de combinaciones a distancia como preludio de una *conectividad* en red, pero con un carácter teatral marcado por la presencia de danza. *Aquerotipo* fue un proyecto coordinado por Mónica Mayer y Víctor Lerma, compuesto por un conjunto de imágenes monumentales realizadas mediante la fotocopidora en el que participaron artistas como Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Humberto Jardón, Andrea Di Castro, Mónica Mayer y Víctor Lerma, donde se combinaban técnicas y trabajos manuales con procedimientos electrónicos que permitían la manipulación de la imagen, lo que se encuentra en la base de la *gráfica digital*.

En el Museo de Arte Carrillo Gil, *La gallina del monitor* (1993) de César Lizárraga y Alberto Roblest fue una pieza producida con la beca de Jóvenes Creadores en la categoría de video. Estaba compuesta de televisiones, videograbadoras VHS, bocinas, gallinas disecadas en jaulas y sobre paja, centrada en soluciones que recurrían al tradicional uso de *imágenes en movimiento*.⁶² Una pieza atípica y extraña era la presentada por Javier Covarrubias, que consistía en un artefacto construido con un detector ocular de uso médico capaz de percibir el movimiento de los ojos del usuario en turno y dibujar sobre una pantalla electrónica, una temprana pieza de arte interactivo con tecnología.

En el contexto de su exhibición, estas obras buscaban abrir la discusión en torno a la tecnología como “medio” para hacer arte, lo que consta por el ciclo de conferencias y mesas redondas en las que se proponía a artistas, teóricos y público discutir acerca de las “tecnologías del futuro”, las “otras gráficas”, “video y computadora”, “arte digital”, “gráfica electrónica”, “multimedia”, “artefax” y “máquinas”.⁶³ Respecto a la manera en que estos artistas asimilaban las tecnologías avanzadas, el “Encuentro de Otras Gráficas” res-

⁶² Vázquez Mantecón y Levin Rojo, *Encuentro de otras gráficas*.

⁶³ Véase Eduardo Chávez Silva, coord., *Memorias del Encuentro de Otras Gráficas* (México: UNAM-ENAP-División de Estudios de Posgrado, 1993).

cató el esfuerzo que realizaban por encontrar nuevas alternativas en términos de “otros lenguajes”, “formas de expresión”, “exploración visual”, “diferentes soportes” y “alternativas de reproducción”.⁶⁴

Para artistas pertenecientes a la generación de los 70 como Cecilio Balthazar, Andrea Di Castro y Blas Galindo, la noción de “nuevas tecnologías” se opone a las herramientas mecánicas o manuales como las que encontramos en un tórculo o en los distintos instrumentos para pintar, dibujar o esculpir, pero también con respecto al video tradicional y el cine, sin tener el sentido de innovación o progreso tecnológico. “Nueva tecnología” se refería a un operador de posibilidad para construir la representación visual de otra manera, donde combinar significaba *postproducir* imágenes en ciclos formados de captura-manipulación-edición, creando efectos plásticos, generando movimiento en la imagen, haciendo una matriz electrónica, etcétera. Originalmente utilizado en el mundo de la televisión, el cine y el video, “postproducción” era un término que solía designar el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, el subtítulo, las voces en *off*, los efectos especiales, etcétera.⁶⁵ Se trataba de un procedimiento de re-ciclaje, re-producción, re-programación y re-exposición, generándose nuevas relaciones con la cultura visual y audiovisual en general y con la obra de arte en particular.⁶⁶

Los artistas en México utilizaron el término *postproducción* para hablar de un recurso tecnológico proveniente de la computación gráfica para incorporar

⁶⁴ El itinerario de Otras Gráficas posee conexiones con diferentes eventos, como la exposición “Arte digital” de Fernando Camino en 1987; “Videografía” de Andrea Di Castro y Cecilio Balthazar en el Museo Rufino Tamayo en 1988; “Electrosensibilidad” en La Esmeralda en 1989; “Compudiarte” en la Galería Metropolitana en 1989; “Undo” en la estación del metro La Raza en 1989; “Caos” en la Galería Alba del Canal en Jalapa, Veracruz en 1991; la Primera Bienal de Video en 1991 en la Ciudad de México; “Corazón roto” de Isacc Victor Kerlow en el Museo Nacional de la Estampa en 1992; “Ópera cibernética. Sonidos electroacústicos” de Zalathiel Vargas en el Museo de la Estampa en 1992; las muestras de arte por computadora de la UAM-Azcapotzalco, organizadas por Javier Covarrubias; y el proyecto Gráfica Periférica, entre 1994 y 1995. Albanes y García, *Arte digital, op cit*, 80.

⁶⁵ Bourriaud, *Postproducción*, 7.

⁶⁶ Bourriaud, *Postproducción*, 9.

imágenes marginales como las de la televisión, las de revistas y libros, fotografías de todo tipo, el cine en súper 8 y, en general, las provenientes de los medios masivos de comunicación, sobre todo en un contexto donde el control sobre la imagen artística la tenía el modernismo de la pintura, el dibujo y el grabado. *Postproducción* fue un concepto de amplia circulación en el arte de los 90 en México dentro de la poesía visual y la neográfica. Se trataba de un procedimiento combinatorio que se venía realizando en relación con un fenómeno cultural posmoderno compuesto por la yuxtaposición entre lo viejo y lo nuevo como una suerte de modernización híbrida en el arte que encontramos incluso en el discurso del aparato institucional del CONACULTA,⁶⁷ pero también una estrategia ante el mercado del arte.

El “Encuentro de Otras Gráficas” muestra tres tendencias en las interpretaciones que los teóricos y artistas hacían de las “nuevas tecnologías”. Por una parte, se entendían como herramientas para toda una gama de combinaciones gráficas; por otro lado, como “lenguajes expresivos y específicos” y finalmente como “medios” para detonar experiencias interactivas.⁶⁸ Desde la perspectiva artística que instrumentalizó la tecnología, es decir, que la convirtió en vehículo para alcanzar un fin y en soporte de expresión, artistas como Mónica Mayer y Humberto Jardón aprovecharon el universo de imágenes de la cultura mediática extraída de revistas, de programas televisivos y cine, registros en video o fotografías, las cuales eran materia prima de manipulación. En la tendencia instrumental los artistas seguían recurriendo incluso a soluciones formales y métodos de impresión en papel muy similares a los de la gráfica tradicional, a *collages* y efectos pictóricos o formatos bidimensionales.

⁶⁷ Véase Álvaro Vázquez Mantecón, “Introducción a Yuxtaposiciones”, en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, 382-386.

⁶⁸ Estas tendencias permanecerán durante la segunda mitad de los años 90 en México, para el caso de la tecnología digital, realidad virtual, interactividad e Internet. Sin embargo, no son tendencias específicas del arte en México, sino que forman parte de un proceso de transición que atravesó al arte digital a nivel mundial. No es casual que en el libro *Digital Art*, de Christiane Paul, publicado en 2003, titule al capítulo 1 y 2 respectivamente “Digital Technologies as a Tool” y “Digital Technologies as a Medium”. Véase Paul Christine, *Digital Art* (Londres: Thames & Hudson, 2003).

Algo de todo esto lo observamos en *Aquerotipo*, si bien estaba sostenido materialmente en imágenes técnicas producidas en fotocopia, visualmente recaía en el léxico de la neográfica como marco de referencia y era dependiente de cierto trabajo de la mano sobre la fotocopidora, algo que se observa, por ejemplo, en la propia explicación que Mónica Mayer da de electrografía:

en electrografía hablamos de la creación de una matriz (equivalente al negativo en una fotografía) de la cual se imprime el tiraje como en el caso de las gráficas tradicionales como el grabado. Al igual que en cualquier técnica de reproducción como la serigrafía o la litografía artística, no se trata de fotocopiar una obra realizada en otra técnica, sino crear un original cuya característica es que será múltiple [...] cada artista ha elaborado su matriz por diversos procedimientos, utilizando más o menos recursos tecnológicos. Y al igual que en las gráficas tradicionales, los artistas pueden involucrarse en mayor o menor grado en la elaboración de los originales múltiples. Así mismo el papel del “editor”, que funge como el puente entre el lenguaje artístico y el tecnológico, asesorando al artista sobre las posibilidades del equipo resulta indispensable.⁶⁹

En *Aquerotipo* las obras no trascendían el plano bidimensional del papel –seguía recurriéndose a la impresión como producto final del trabajo– ni el marco del cuadro colgado en la pared; existía dependencia en la interpretación de la fotocopidora como herramienta para hacer de otra manera lo mismo ya que, si bien las imágenes de *Aquerotipo* se presentaban como distintas formas de exploración visual, con otros soportes y alternativas de reproducción, ha-

⁶⁹ Mónica Mayer, “Aquerotipo: electrografía monumental (segunda y última parte)”, *El Universal* (23 de julio de 1993): 2. Un proyecto similar anterior fue *Mimesis*, coordinado también por Mónica Mayer y Víctor Lerma, de *Pinto mi raya*, y por María Antonieta Marbán y Fernando Gallo, de la Galería *Los caprichos*. *Mimesis* se realizó en 1991 y consistió en una carpeta compuesta de obra gráfica hecha *ex profeso* por un total de 25 artistas utilizando la fotocopidora e impresora láser como medio de producción, de cara a la reproducción en grabado, la litografía y la xilografía. Aun cuando se presentaba como un trabajo alternativo en el contexto del arte desde México, *Mimesis* terminaba reproduciendo algunos de los modos de hacer que quería superar.

ciendo referencia a la posibilidad de la manipulación de la imagen mediante la máquina, su uso instrumental de la fotocopidora bajo esquemas de representación no dislocaron en general el canon de la gráfica hecha con tórculo. La cultura visual que produjeron no era distinta de la que se podía haber hecho con técnicas del grabado tradicional.

La historia de la electrografía en México da cuenta de cómo varios artistas veían la fotocopidora, y luego a la computadora, en los términos de una máquina para hacer arte de otra manera. Allí existe una tendencia a pensar la relación entre arte y tecnología desde las artes visuales: la gráfica, el dibujo y el diseño. A partir de lo anterior, “medio” se entendía como un instrumento para la “exploración” y la “expresión”. La idea de herramienta hace de una tecnología de reproducción electrónica como la fotocopidora un elemento externo a la obra e incluso al proceso creativo, ya que se entiende sólo como un vehículo o soporte, pero no en el sentido de un posible elemento que contribuya al propio significado de ella. Al interpretar la máquina como herramienta, la electrografía no eliminaba necesariamente las técnicas de la pintura o el dibujo hecho a mano. Pero en todo caso se trató de otras gráficas, porque volvían ambigua la noción de soporte-significante al apostar por la creación de matrices electrónicas mediante el fotocopiado. Al ser escaneada la gráfica, el soporte-significante de la imagen analógica se desmontaba, introduciéndose una condición material de desestabilización-estabilización que les permitía experimentar con mayor facilidad la manipulación de la imagen, aunado lo anterior a la monumentalidad en su escala.

Pero la interpretación de la tecnología electrónica y luego digital en términos de herramienta era un paso obligado en el contexto de un país donde la cultura visual y los modos de hacerla estaban sometidos a un canon tradicional y autoritario sobre la imagen, tributario de un sistema artístico que no sólo incluía a las artes plásticas y a las artes visuales, sino a la propia crítica

e historia del arte. La electrografía abonó a la democratización en el uso de imágenes en el arte, ya que empezó a explotar la imagen técnica producida masivamente. También era un indicio de ese fenómeno híbrido que venía atravesando la cultura en México más allá de la retórica del CONACULTA, ya que volvía compatibles “tradicición” y “modernidad” en el arte. Así lo apuntó Josu Iturbe en el texto que escribió para *Aquerotipo* en 1993:

se trata de artistas que confían en el laboratorio, y que lo mismo disponen de la tradición que de los más complejos instrumentos y mecanismos de tecnificada ciencia, para hacer y rehacer la obra, para multiplicarla. Ludismo y aproximación inocente a la tecnología-punta que ofrece monumentales reproducciones de obras.⁷⁰

Aun cuando no lograron alcanzar el grado de “otros lenguajes”, *Aquerotipo* y la mayoría de los proyectos de electrografía que se produjeron entre los 80 y 90 no sólo respondían a premisas puramente técnicas, sino que estaban enmarcados en un contexto de producción artística de transición, que culminaría en la gráfica digital –de la cual ya tendremos tiempo de hablar– pero que implicó una suerte de liberación de la imagen en el arte.

El uso de una tecnología, como la fotocopidora o el fax, que no había sido creada para el arte, pero era usada para ello como herramienta, tenía que ver también con prácticas artísticas de cara a un sistema económico del arte que para finales de los 80 seguía dando crédito sobre todo a la pintura, el dibujo y el grabado tradicional. Electrografía era para Josu Iturbe un “arte que se despreocupa de su valoración comercial, aunque sea inevitable, aunque sea indispensable hacer tiraje para carpeta”; un arte que buscaba introducir “lo alternativo en el discurso de la

⁷⁰ Josu Iturbe, “Destazando la cultura: electrografía monumental, Artes Plásticas (II y última)”, *El Universal* (11 de agosto de 1993): 2.

cultura general”.⁷¹ Esta idea se complementaba con lo que José Manuel Springer desarrolló en su participación como ponente en el “Encuentro...”, dentro de un simposio titulado “Nuevas gráficas”. Allí señaló que en la electrografía la idea de gráfica “puede tomar la forma de un volante que circula de mano en mano, fuera de los canales artísticos establecidos”.⁷² Para Springer, proyectos como *Aquerotipo* y en general las otras gráficas, debido a su condición material de inestabilidad, venían a alterar “las formas tradicionales de consumo artístico y los medios de difusión del mismo al combinar técnicas sofisticadas como el fax o el correo”.⁷³

Josu Iturbe, por su parte, señaló finalmente que *Aquerotipo* bien podía leerse como una transgresión paródica a la monumentalidad de los espacios tomados por los medios masivos de comunicación:

En un mundo en el que la realidad se confunde con la ficción (con la ficción publicitaria, con la ficción televisiva, con la ficción artística) tal vez en el desarraigo de sus propias exageraciones está una de sus salidas útiles, esas fracturas del edificio de la civilización. La ampliación y multiplicación del original hasta sus máximas posibilidades técnicas ¿Para qué?, tal vez para cumplimentar una de las funciones sustanciales del arte que es trasgredir, ir más allá. En este heroísmo se rescata un romanticismo de pre-vanguardia, más sinceramente curioso y experimentado.⁷⁴

La presencia de la electrografía en México venía a ser, entonces, la de prácticas de exploración y no sólo de producción; de procesos que otorgaban un valor crítico al fax, la fotocopidora, la computadora, como herramientas para dislocar el valor del arte marcado por el original, la técnica y los mate-

⁷¹ Iturbe, “Destazando la cultura: electrografía monumental, Artes Plásticas (II y última)”, 2.

⁷² Springer, “La gráfica alternativa. Neocrítica”, *El Heraldo de México* (14 de agosto de 1993): 13.

⁷³ Springer, “La gráfica alternativa. Neocrítica”, 13.

⁷⁴ Iturbe, “Destazando la cultura: electrografía monumental, Artes Plásticas (II y última)”, 2.

riales, a partir de su exploración como tecnologías con posibilidades de desarrollar un lenguaje específico.⁷⁵ Al ser escaneada, el soporte-significante de la imagen analógica se desmontaba, introduciéndose una condición material de desestabilización-estabilización que le permitía al artista experimentar con mayor facilidad en la edición de la imagen, incluyendo cambios de escala. No obstante, varios artistas seguían recurriendo a soluciones formales y métodos de impresión en papel muy similares a los de la gráfica tradicional, a efectos pictóricos o formatos bidimensionales. Por ello es que la electrografía puede ser considerada una experiencia de modernidad que estaba interesada por la presencia de medios de comunicación masivos en el arte, algo que el dogma del modernismo mexicano había reprimido.⁷⁶

**De un arte de imágenes a un arte basado en códigos:
la sintaxis técnica como lógica combinatoria**

El *desvío* de las tecnologías electrónicas y digitales de medios de comunicación a “lenguajes de expresión”, primero, y luego, a medios para generar experiencias interactivas para el arte, se encuentra presente en las reflexiones que se hicieron en el marco del “Encuentro de Otras Gráficas”, pero también en la literatura hemerográfica que circuló desde México en los 90 en torno al arte vinculado a la tecnología. La máquina digital pronto se empezó a pensar en el sentido de sintaxis técnica y código de la comunicación gráfica desde una perspectiva que remitía en parte a las artes visuales, pero también desde la teoría de la comunicación, lo que constituyó sobre todo la ruptura entre un

⁷⁵ Carreón, *De la idea al misterio*, 26.

⁷⁶ Me apoyo para hacer esta afirmación en el argumento elaborado por Andreas Huyssen con el que muestra que la posmodernidad en Norteamérica y Latinoamérica fue en realidad un momento de apertura, que “dejó al descubierto dimensiones del propio modernismo que las codificaciones institucionales del dogma modernista de la Guerra Fría habían olvidado o reprimido”. Andreas Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad* (Buenos Aires: Gedisa, 2010), 12. Para este autor uno de los tantos temas que quedó al descubierto fue la mezcla del arte con los medios de comunicación, algo marginal para las instituciones de arte culto.

arte basado en imágenes y un arte basado en códigos. Discursivamente algunos artistas interesados en la gráfica digital observaron la posibilidad de transitar de la imagen al código, pero no pudieron desprenderse de la autoridad de la imagen y siguieron realizando obras que reproducían estéticas de la gráfica tradicional, siendo incapaces de sacar a la luz el código binario en la superficie de representación de la imagen.⁷⁷

Esas ideas se observan en algunos comentarios de los textos producidos en el marco del “Encuentro de Otras Gráficas” y en las obras mismas, donde había el interés por hacer de una tecnología un “lenguaje específico”. Para Di Castro las inclinaciones de los artistas participantes en el encuentro por la tecnología se podían agrupar fundamentalmente en la exploración e investigación de sus posibilidades como lenguaje expresivo, así como la crítica a través de ella.⁷⁸ Di Castro observaba que la inserción de la computadora en el “campo de las artes visuales” era importante por “el lenguaje y los procedimientos utilizados”.⁷⁹ Se trataba de la necesidad de encontrar el lenguaje propio de cada tecnología como el modo de establecer su especificidad de medio en el arte. Lograrlo representaría ir más allá de una concepción de la tecnología como herramienta y de la imagen técnica como algo distinto de una entidad que puede ser simplemente manipulada. Armando Torres Michúa señaló en su participación como ponente del evento que “con estos nuevos medios se ha rebasado ya la etapa de juego o aprendizaje de lenguaje específico”.⁸⁰

⁷⁷ Un interesante estudio sobre el paso de un arte basado en imágenes a un arte basado en códigos es el de Donal Kuspit, “Del Arte analógico al arte digital. De la representación de los objetos a la codificación de sensaciones”, en Donald Kuspit, ed., *Arte y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006), 9-37. Para Kuspit, el arte basado en códigos inició con el impresionismo.

⁷⁸ Di Castro, en Vázquez Mantecón y Levin Rojo, *Encuentro de otras gráficas*.

⁷⁹ Di Castro, en Vázquez Mantecón y Levin Rojo, *Encuentro de otras gráficas*.

⁸⁰ Armando Torres Michúa, “La tecnología, ¿el futuro del arte?”, en Eduardo Chávez Silva, coord., *Memorias del Encuentro de Otras Gráficas* (México: División de Estudios de Posgrado, ENAP, UNAM, 1993), 16.

En la misma línea de pensamiento, en el texto llamado *Otras gráficas*, el artista Cecilio Balthazar insertó el tema del diseño y el código: “Contemplada en su devenir histórico, la gráfica electrónica enraíza en la historia del diseño gráfico. Los ordenadores gráficos llevan en su interior los principios constructivos de las artes visuales de Occidente”.⁸¹ Y era, también, mediante el vínculo entre arte y diseño que la noción de “proyecto” empezaría a cobrar importancia en el vocabulario del arte tecnológico en México.⁸² Para Balthazar, el productor de gráfica electrónica, atravesado por el paradigma del diseño, era en el sentido amplio del término, un proyectador mediante códigos matemáticos; una mezcla de ingeniero con artista, que ejecuta comandos de computadora a manera de órdenes lingüísticas para que ésta opere, seleccione, programe, proyecte y organice factores y elementos con miras a la creación de objetos visuales.⁸³ En sintonía con ello, desde la aparición del video, el fotocopiado y la computadora, el universo del diseño tenía un nuevo campo de explora-

⁸¹ Cecilio Balthazar, “Otras gráficas”, en Eduardo Chávez Silva, coord., *Memorias del Encuentro de Otras Gráficas* (México: División de Estudios de Posgrado, ENAP, UNAM, 1993), 22. Como lo ha documentado Ady Carreón, el papel del diseño en las artes visuales para el caso de México permitió que los artistas empezaran a acercarse al uso de la computadora. Así lo advierte cuando explicita: “el diseño aparece alternativamente como el puente entre arte y tecnología, o entre arte y ciencia. Así, el artista diseñador ya no estará aislado de los avances científicos y tecnológicos, ni de la sociedad. El nuevo artista será el artista diseñador de obras, no el realizador. Los objetos artísticos no serán producidos sino diseñados por el autor, y realizados por un equipo de especialistas de diferentes áreas. Este artista diseñador corresponde al artista profesional descrito por Harold Rosenberg como un hombre de palabras y símbolos matemáticos, una mezcla entre poeta e ingeniero, resultado de una formación intelectual universitaria”, Ady Carreón, *De la idea al misterio*, 28.

⁸² El propio concepto de *disegno* posee en su carga semántica la referencia a la planificación y el proyecto: “el campo del *disegno* es aquel del esbozo, de la huella sobre el papel, del trazado que configura una figura, del contorno que puede devenir sombra, casi un color, una figura acabada, un archivo, [...] desde el *proyecto* hasta la idea *a priori* intuida por el genio del artista”. Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (Chile: Ediciones Metales Pesados, 2012), 17.

⁸³ De hecho, esta idea se acerca más a una concepción de diseñador industrial que ya encontramos en las escuelas de arte en México durante los años 70: “diseño industrial se puede definir como una actividad que se dedica a planear con anterioridad a la producción del los objetos, aparatos, etc., destinados a ser fabricados en serie. El diseño es una rama profesional del arte que combina la sensibilidad estética y creativa del artista, con el conocimiento científico y la disciplina intelectual de lo técnico, con un propósito socialmente útil. El diseño industrial es una parte del diseño dedicado a la planeación y desarrollo imaginativo de objetos para ser producidos masivamente”, Pilar Maseda, *Los inicios de la profesión del diseño en México. Genealogía de sus incidentes* (México: CONACULTA, Tecnológico de Monterrey, 2006), 141.

ción visual.⁸⁴ Balthazar nos dice qué ha cambiado de la gráfica tradicional a la gráfica asistida por computadora; un “nuevo campo de exploración” donde se ubicaron las otras gráficas:

Por gráficas tradicionales, entendemos todas las técnicas de reproducción desde el sello a la xilografía, pasando por el aguafuerte y la litografía, hasta las actuales mixografías y el *offset*. Están caracterizadas por soportes naturales: la madera, el cobre, la piedra, el zinc, etcétera. Domina la manualidad y la destreza. Su copiado se concreta en papel y éste es su única superficie. Por gráfica electrónica entendemos ese amplio espectro de reproductibilidad que se extiende desde el fotocopiado hasta el video, los ordenadores gráficos y el fax; están caracterizados por soportes electrónicos. Domina la lógica y las matemáticas. Su copiado puede realizarse en papel o acetato, y específicamente los ordenadores poseen alternativas para una pluralidad de superficie: la del monitor del ordenador, la del monitor del video y diversas formas de impresión en papel. Todas tienen dos tecnologías, la elaboración del original —el diseño propiamente dicho— y su reproducción.⁸⁵

Encontramos aquí la idea de un diseño electrónico definido por la “lógica y la matemática” sistematizada en el lenguaje de una computadora, diferenciándose del trabajo de la “mano y la destreza”.⁸⁶ El artista menciona aquí, además, la noción de “soporte electrónico”, definiéndolo como un medio: un monitor de computadora o bien una pantalla de video. En la misma línea de pensamiento que Galindo, Balthazar señalaba indirectamente que el medio de las otras gráficas es la pantalla y no originalmente el papel: “así, la primera

⁸⁴ Balthazar, “Otras gráficas”, 21.

⁸⁵ Balthazar, “Otras gráficas”, 21.

⁸⁶ Este fenómeno no es nuevo, sino que ya lo encontramos, por ejemplo, en la *Máquina estética*, de Manuel Felguérez o en los sistemas de composición de Vicente Rojo. Este tema lo analizo en el siguiente apartado. Sobre ello, véase Cuauhtémoc Medina, “Sistemas (más allá del llamado ‘geometrismo mexicano’)” en *La era de la discrepancia*, 124-129.

definición de otra gráfica sería la de gráfica electrónica”.⁸⁷ En las otras gráficas no sólo se trata del análisis visual como sucedía en la mirada del artista, sino del “análisis de la forma matemática”, mediante procesadores gráficos de programación que combinan tecnológicamente elementos y permiten “hacer y deshacer la forma gráfica”. En relación con esto, sobre su propio trabajo, Balthazar observó: “tomo un rostro y lo trabajo bajo otra proposición conceptual que llamo ‘lógica de la construcción-destrucción’, que busca transformar una placa ya grabada en otro grabado a partir de construirlo y destruirlo”.⁸⁸ En sintonía con la operación de estabilidad-desestabilidad pero centrado en la forma, Balthazar consideró que la práctica con computadora estaba centrada en la composición y la reproductibilidad, “donde otra forma de lo imaginario logra objetivarse”.⁸⁹

Sin embargo, la concepción del lenguaje artístico bajo parámetros puramente matemáticos y de programación en el marco de las otras gráficas no fue suficiente para superar la interpretación de las “nuevas tecnologías” como herramientas de combinación y postproducción de imágenes, incluso cuando Andrea Di Castro y otros artistas enfatizaron la necesidad de buscar

⁸⁷ Balthazar, “Otras gráficas”, 21.

⁸⁸ Balthazar, “Pre-dromena”, *Memorias del Encuentro de Otras Gráficas* (México: UNAM-ENAP-División de Estudios de Posgrado, 1993), 31. No puedo dejar de relacionar esta idea de destrucción-construcción con la operación-diagramación de la que hablaba Gilles Deleuze a propósito de la pintura. En su teoría estética, Deleuze planteaba que precisamente el arte se caracteriza por la composición-descomposición del material: una operación diagramática de modulación que consiste en la descomposición y recomposición de la luz, el color y la línea en el dibujo, e incluso un código digital, para visibilizar un bloque de sensaciones (una presencia, una materia) debajo de cualquier representación. Descomponer-recomponer permite, según Deleuze, pulverizar la mimesis. Véase Gilles Deleuze, “La analogía y los tres tipos de modulación. ¿Qué es la pintura?”, en *Pintura. El concepto de diagrama* (Buenos Aires: Cactus, 2007), 151-170. Esta tendencia de construcción-destrucción aparecerá en varias de las prácticas artísticas, centradas en la manipulación digital de la imagen (por ejemplo, al ser escaneada, reconfigurada y luego editada), que puso en circulación trayectorias definidas por procedimientos de estabilización y desestabilización, desconfiguración y reconfiguración, descomposición y recomposición, producción y postproducción de “materia mediática”.

⁸⁹ Balthazar, “Pre-dromena”, 35.

“lenguajes expresivos”.⁹⁰ Los artistas siguieron haciendo imágenes figurativas o abstractas como si estuvieran pintando o haciendo grabado, pero no lograron plantear un lenguaje realmente de gráfica digital, aunque algunos, como Humberto Jardón, empezaron a trabajar con el color, la resolución y la nitidez del pixel.

Más allá de las otras gráficas:

notas sobre interactividad, conectividad e inmersión en el arte en México

La inserción de las teorías de los medios de comunicación en los terrenos del arte en México, sobre todo en los 80 y 90; las lecturas que hicieron de Marshall McLuhan varios de los artistas como Di Castro; la apertura al Centro multimedia del CENART; y la presencia cada vez mayor de los “jóvenes creadores” en las exposiciones, ayudó a una verdadera ruptura con una larga tradición de gráfica electrónica y digital.⁹¹ Cecilio Balthazar, con influencia de McLuhan, desarrolló una teoría sobre lo que llamó, “subversión semántica de los *media*”, que entendía como la posibilidad de utilizar un medio –convencionalmente definido por su capacidad de vehículo para la comunicación–, para ampliar las posibilidades comunicativas. Pero esto ya significaba otra cosa diferente a la de herramienta, porque sugería una concepción del medio como interfaz. Para McLuhan el medio era una extensión que acerca o aleja al ser humano con su entorno, impactando en los procesos de subjetivación, socialización y cultu-

⁹⁰ Ya en 1979 Cecilio Balthazar y él se referían el video como un “medio expresivo”. En su *Primer comunicado* sobre el video, presentado en una exposición realizada en la Casa del Lago de la UNAM en mayo de ese año, titulada *Video-evento Cuerpo-idea*, en la que los artistas presentaron una videoinstalación, planteaban que el video, al ser un medio de expresión, debía “desarrollar su propio lenguaje así como ponerlo en polémica con otros lenguajes visuales”. Para Di Castro, su interés por el video no se centraba tanto en las posibilidades estéticas, sino a nivel conceptual y en su poder para la manipulación de las imágenes como una búsqueda de otro lenguaje respecto a la televisión y las imágenes comerciales.

⁹¹ En 1996 Di Castro observó que, “los conceptos de Marshall McLuhan han sido para nuestra generación una referencia muy importante”. Véase “McLuhan y la era digital. La opinión de cinco artistas multimedia” en *Revista del Instituto Politécnico Nacional* (1996), 46.

ralización humana. McLuhan había señalado que, mientras que los medios mecánicos desunieron, los medios electrónicos vendrían a unir. Luego, el medio era para él un *artificio de conectividad*. Como ha señalado recientemente Siegfried Zielinski, el medio es un “intento construido” que busca “conectar” artificialmente “lo que está separado”.⁹²

En México, sobre todo en la segunda mitad de los 90, los medios electrónicos y digitales se organizaron en torno a un imaginario que los concebía como posibilidades de expansión de la percepción y de la conciencia, pero también de la imaginación y la fantasía –términos estos no siempre definidos–. Así, para el crítico de arte Gonzalo Vélez, “lo que percibimos de la realidad lo hacemos a través de sensores, sean estos biológicos (nuestros propios sentidos), o prótesis (máquinas concebidas para captar más del entorno)”.⁹³ Se trataba de medios capaces de producir conectividad definida por la comunicación e interacción a distancia; la interactividad definida a partir del tocar; y la inmersión enmarcada en la realidad virtual. En abril de 1995 el joven artista Alfredo Salomón presentó al Centro Multimedia del CENART un proyecto de video y espacio interactivo llamado *Yo confieso* dentro del Apoyo a Proyectos Multimedia.⁹⁴ El objetivo del proyecto era utilizar el video para generar un espacio interactivo. En la justificación, Salomón apuntó:

cuando se habla de video arte, el común de la gente lo entiende como la proyección de imágenes en un monitor de televisión. Pero el video va más allá de la simple proyección y es capaz de crear atmósferas y espacios que difícilmente pueden igualar otras disciplinas artísticas. Esto no quiere decir que la

⁹² Siegfried Zielinski. *Arqueología de los medios. Hacia un tiempo profundo de la visión y la audición técnica* (Bogotá: Universidad de los Andes-Facultad de Artes y Humanidades, Ediciones Unidas, 2012).

⁹³ Gonzalo Vélez, “El camino hacia la telepresencia”. *Unomásuno* (22 de abril de 1995).

⁹⁴ Alfredo Salomón, *Yo confieso*, Apoyo C.A., Fondo documental del Centro Multimedia CONACULTA-CENART, expediente: Apoyo a Proyectos Multimedia 1995, 10 ff.

edición y postproducción estén fuera del concepto sino más bien que los materiales terminados se pueden utilizar para algo más bien que los materiales terminados se pueden utilizar para algo más que sólo la proyección. Se trata entonces de crear una atmósfera alrededor de la presentación del video, capaz de generar nuevas sensaciones en el espectador. Es aquí donde empieza mi proyecto, de la conciencia de que el video no es sólo un momento de creación sino un espacio de recreación.

Salomón observó además que, la computadora y específicamente la función de navegación dentro de la obra que ella permite, han sumado al video nuevas concepciones del tiempo y el espacio, gracias a la no linealidad, la interactividad, la presencia de sensores de espacio, sonido, proximidad y movimiento. El proyecto generaría un ambiente interactivo que planteara un ejercicio de autoconfesión del público frente a una pantalla, mediante la interactividad generada por sensores y por la navegación. El proyecto *Yo confieso*, y algunos otros que se realizaron en la segunda mitad de los 90, marcaron una línea de fuga sobre aquella ontología de lógicas combinatorias en el arte.

Hasta aquí he intentado bosquejar lo una ontología de lógicas combinatorias que se venían delineando desde los años 70 y que encontraremos arraigada en los 90 en el arte en México; una poética del fragmento y del montaje como recurso formal del arte multimedia. Se trataba de un incipiente paradigma relacional, desde el que los artistas concebían a las tecnologías electrónicas y luego digitales, como medios con capacidad de conectar, combinar o combinarse ellos mismo con otros medios dispares. En algunos casos, el medio era una herramienta; en otros, el soporte o portador de información, aunque poco a poco se fue concibiendo como un medio para detonar experiencias dentro de espacios o ambientes multimedia. Las lógicas combinatorias que encontramos cristalizadas en objetos, espacios o eventos construidos a partir de conjuntos de signos unidos y acomodados de determinada manera, a veces

de manera simplemente aleatoria, a partir del uso de tecnologías electrónicas y digitales que proponían significados híbridos al nivel sensorial, perceptivo y semiótico, no podrían haber surgido si se hubiera partido de medios o disciplinas aisladas. Las lógicas combinatorias operaban generando, entonces, un excedente de sentidos en imágenes, ambientes, montajes, collages o acciones de performance que no eran la mera suma de elementos, sino dominios donde la identidad de cada elemento se distorsionaba. Eran finalmente, el indicio de que en México algo había cambiado.

Bibliografía


- AGAMBEN, Giorgio. “*What is an apparatus?*” *And other essays*. Standford: Standford University Press, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *El reino y la gloria. Para una genealogía teológica de la economía y del gobierno*. Valencia: Pretextos, 2007.
- AMIEL, Vincent. *Estética del montaje*. Madrid: Abada Editores, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1989.
- BELTING, Hans. *La historia del arte después de la modernidad*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- BELTRÁN, Ulises, et al. *Los mexicanos de los noventa*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, 1997.
- BENÍTEZ DUEÑAS, Issa, ed. *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*. Tomo IV. México: CONACULTA, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. México: Itaca, 2004.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- BRONCANO, Fernando. *Mundos artificiales*. España: Paidós, 2000.
- CASTORIADIS, Cornelius. *La insignificancia y la imaginación. Diálogos con Daniel Mermet, Octavio Paz, Alain Finkielkraut, Jea-Luc Donnet, Francisco Varela y Alanis Connes*. Madrid: Trotta, 2002.
- CENART, *Espacio y creación*. México: CONACULTA, 1995.
- CENART, *Memoria, 1995-2000*. México: CONACULTA, 2000.
- Centro Multimedia. Quince años*. México: CONACULTA, 2009.
- Centro Nacional de las Artes: 1994-2004*. México; CONACULTA, 2004.
- CHÁVEZ SILVA, Eduardo, coord. *Memorias del Encuentro de Otras Gráficas*. México: UNAM-ENAP-División de Estudios de Posgrado, 1993.
- CHRISTINE, Paul. *Digital Art*. Londres: Thames & Hudson, 2003.

- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- Creación en movimiento. Becarios 1991-1992*. México: FONCA, CONACULTA, INBA, 1993.
- DEBROISE, Oliver y Cuauhtémoc MEDINA, eds. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: UNAM/Turner, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- DÉOTTE, Jean-Louis. ¿Qué es un aparato? Benjamin, Lyotard, Rancière. Chile: Ediciones Metales Pesados, 2012.
- DÉOTTE, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2013.
- ECHVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: UNAM, 1998.
- EDER, Rita, ed. *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*. México: UNAM, Turner, 2014.
- EDER, Rita. *El arte en México: autores, temas, problemas*. México: CONACULTA, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, FCE, 2001.
- Escuelas de pintura al aire libre*. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014.
- FERLA, Jorge LA, et al. *Artes y Medios Audiovisuales. Un estado de situación*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, Nueva Librería, 2007.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos, 1988.
- GALLO, Rubén. *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge: MIT Press, 2005.
- GALLO, Rubén. *New Tendencies in Mexican Art. The 1990s*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor y Juan VILLORO. *La creatividad redistribuida*. México: Siglo XXI, Centro Cultural de España, 2013.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor *et al.* *Culturas en Globalización. América Latina-Europa-Estados Unidos: libre comercio e integración*. Venezuela: Semanario de Estudios de la Cultura, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Editorial Nueva Sociedad, 1996.
- GARZA USABIAGA, Daniel. *Cinetismo. Movimiento y transformación en el arte de los 60 y 70*. México: Museo de Arte Moderno, 2012.
- GIMÉNEZ, Gilberto y Ricardo POZAS, coords. *Modernización e identidades sociales*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, Instituto Francés de América Latina, 1994.
- GOLDMAN, Shifra. *Perspectivas artísticas del continente americano, arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*. México: UACM, 2008.
- GÓMEZ DE LA IGLESIA, Roberto, ed. *Los nuevos centros culturales en Europa*. Madrid: Xabide, 2007.
- GORDILLO, Gastón R. *Rubble. The Afterlife of Destruction*. Durham-Londres: Duke University Press, 2014.
- GRAU, Oliver, *et al.* *MediaArtHistories*. Cambridge: The MIT Press, 2010.
- GRAU, Oliver. *Virtual Art. From Ilusion to Immersion*. Cambridge-Londres: The MIT Press, 2003.
- HENARO, Sol y Jussi PARIKKA, eds. *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Bekeley-Los Ángeles-London: University of California Press, 2011.
- HENARO, Sol. *No grupo: un zangoloteo al corsé artístico*. México: Museo de Arte Moderno, 2011.
- HUYSSSEN, Andreas: *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa, 2010.

- JASSO, Karla y Daniel GARZA USABIAGA, eds. *(Ready)Media. Hacia una arqueología de los medios y la investigación en México*. México: Laboratorio de arte Alameda, INBA, CONACULTA, 2102.
- KATTENBELT, Chiel. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationship". *Culture, Language and Representation* 6 (2008).
- KUSPIT, Donald. *Arte y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2006.
- LA FERLA, Jorge. *El medio es el diseño audiovisual*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2007.
- LA FERLA, Jorge, et al. *Artes y Medios Audiovisuales. Un estado de situación*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, Nueva Librería, 2007.
- LIPPARD, Lucy R. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.
- LUNENFELD, Peter, et al. *The Digital Dialéctic. New Essays on New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- MALVIDO, Adriana. *Por la vereda digital*. México: CENART-Dirección General de Publicaciones, CONACULTA, 1999.
- MANOVICH, Lev. *New Media from Borges to HTML. Introduction to the New Media Reader*. Editado por Noah Wardrip-Fruin y Nick Montfort. Cambridge: The MIT Press, 2003.
- MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós, 1996.
- MEDINA, Cuauhtémoc. *Cinco continentes y una ciudad. Segundo Salón Internacional de Pintura*. México: Gobierno del Distrito Federal, 1999.
- Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*. México: CONACULTA, 1991.
- MONTERO, Daniel. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. México: Fundación JUMEX Arte Contemporáneo, 2013.

- PACKER, Randall y Ken JORDAN. *Multimedia, from Wagner to Virtual Reality*. Nueva York-Londres: Norton & Company, 2001.
- PARIKKA, Jussi. *What is Media Archaeology?* London: Polity Press, 2012.
- PAZ, Octavio. “Posdata”, en *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 2002.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. México, Seix Barral, 1984.
- PAZ, Octavio. *Obras completas, 9. Ideas y Costumbres I. La letra y el cetro*. México: FCE, 1995.
- PERLÓ COHEN, Manuel, comp. *La modernización de las ciudades en México*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, 1990.
- POZAS, Ricardo, coord. *La modernidad atrapada en su horizonte*. México: Academia Mexicana de Ciencias, 2002.
- Programa de Cultura 1995-2000*. México: SEP-CONACULTA, 1996.
- SALDAÑA, Juan Carlos y Cynthia VILLAGÓMEZ, comp. *Arte digital. Estudios críticos y nuevos lindes*. México: Universidad de Guanajuato, División de Arquitectura, Arte y Diseño, 2013.
- Salón Nacional de Artes Plásticas*. México: Museo Palacio de Bellas Artes, 1984.
- Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de espacios alternativos*. México: SEP, 1985.
- STANTON, Anthony y Renato GONZÁLEZ MELLO. *Vanguardia en México. 1915-1940*. México: INBA, MUNAL, 2013.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Técnos, 1987.
- TOVAR Y DE TERESA, Rafael. *Modernización y política cultural*. México: FCE, 1994.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. *El cine súper 8 en México 1970-1989*. México: UNAM, FILMOTECA, 2012.
- ZIELINSKI, Siegfried. *Arqueología de los medios. Hacia un tiempo profundo de la visión y la audición técnica*. Bogotá: Universidad de los Andes-Facultad de Artes y Humanidades, Ediciones Unidas, 2012.



Construir objetos de estudio

DESDE LAS TENSIONES
ENTRE LA HISTORIA DEL ARTE
Y EL ACTIVISMO POLÍTICO

KATIA OLALDE RICO

CONSTRUIR OBJETOS DE ESTUDIO

desde las tensiones entre la historia del arte y el activismo político

KATIA OLALDE RICO

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

La presentación de vestigios y registros de protestas sociales, acciones políticas o campañas de contrainformación vinculadas, de alguna manera, con artistas o con el sistema artístico en exhibiciones de arte moderno o contemporáneo ha sido objeto de abundantes discusiones durante décadas.¹ Uno de los argumentos principales en estos debates es que el ingreso de los residuos de prácticas activistas o de manifestaciones políticas a las salas de exhibición de los museos de arte o de las muestras internacionales (*i. e.* bienales, etcétera) fosiliza los restos de estas acciones efímeras y neutraliza cualquier potencial

¹ Dentro de la literatura reciente al respecto puede consultarse por ejemplo: Gustavo Bruzzone y Ana Longoni, ed., *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008); Ana Longoni, “La legitimación del arte político” en *Brumaria* 9 (2005), <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/alongoni.html> (consultado el 24 de diciembre de 2011); Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (Murcia: HUM/CENDAC, 2009); Chantal Mouffe, “La dimensión política de las formas artísticas” en *Prácticas artísticas y democracia agonística* (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2007), 25-58; Jacques Rancière, “Las paradojas del arte político” en *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010), 53-84; Pilar Riaño Alcalá, Suzanne Lacy y Olga Cristina Agudelo Hernández, *Arte, memoria y violencia* (Medellín: Corporación Región, 2003); Nelly Richard, *Márgenes e instituciones* (Santiago: Materiales Pesados, 2007); Carmen Hernández, “Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano” en *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2002); Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina, coord., *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche y fantasmagoría* (México: UNAM, Siglo XXI, Palabra del Clío, 2014).

crítico de los acontecimientos, pues convierte a sus vestigios y documentación en objetos de *contemplación estética desinteresada*.²

La inclusión de material proveniente del archivo de *Tucumán Arde*³ en la *Documenta 12*, de Kassel, en 2007, sacó a flote algunas de estas problemáticas, pues suscitó reflexiones acerca de la interdependencia entre las condiciones de exhibición del material presentado y el tipo de relación que los espectadores –no hispanohablantes en su mayoría– pudieron establecer con documentos que les resultaban incomprensibles y con registros fotográficos acompañados de información escasa.

Durante su conversación con Graciela Carnevale,⁴ sostenida en agosto de 2007, Ana Longoni formuló una pregunta que apunta justamente en esta dirección:

Ana Longoni: ¿No te parecía necesario un relato mínimo que permitiera contextualizar aquellas acciones tan distantes temporal y geográficamente?

² Con respecto a la contemplación estética desinteresada Adolfo Sánchez Vázquez explica lo siguiente: “La idea de que la percepción estética no se subordina a un fin exterior implica que no se guía por un interés particular. Kant en su *Crítica del juicio*, teniendo presente el interés sensible, utilitario, así como el interés moral, de naturaleza espiritual, ha sostenido que el sentimiento estético es totalmente desinteresado. [...] por desinterés entiende Kant, en un caso, liberación de todo deseo y, en otro, la no sujeción a un fin exterior, incluso el moral, por elevado que sea [...] El interés perturba, mediatiza o anula la percepción estética, ya que ésta se ha convertido en un simple medio de un fin exterior (invertir, conocer, enseñar). La percepción así modelada se reduce a la función instrumental exigida precisamente por su subordinación a un fin exterior. En este sentido, la contemplación estética requiere descartar semejante interés particular y es, por tanto, desinteresada. [...] La contemplación estética despierta un interés propio, específico, no reductible al deseo o interés moral de que habla Kant ni a otros intereses particulares. Se trata de un interés tanto más intenso y profundo cuanto más intensa y profunda sea la experiencia estética. En esa relación contemplativa que se da en la situación estética, y no antes o fuera de ella, el sujeto se siente atraído, llamado o interesado por el objeto. Semejante atracción, llamado o interés sólo surge en la relación con el objeto, brota de ella y, en consecuencia, no es algo que –como fin– exista previamente o pueda guiarla desde afuera. Surge, pues, en el acto perceptivo mismo y en unidad indisoluble con él; pero sólo cuando la percepción, liberada de afanes inmediatos o intereses particulares, deja de ser simple medio para convertirse en un fin en sí. [...]”. Adolfo Sánchez Vázquez, “Interés y desinterés en la situación estética” en *Invitación a la estética* (México: Grijalbo, 1992), 134-136.

³ *Tucumán Arde* fue una campaña de contrainformación llevada a cabo por un grupo interdisciplinario –denominado *Grupo de Artistas de Vanguardia*– en la provincia de Tucumán, Argentina en noviembre de 1968.

⁴ Miembro del *Grupo de Artistas de Vanguardia* que llevó a cabo la campaña de contrainformación en la provincia de Tucumán.

Graciela Carnevale: Los curadores afirman que en este tipo de eventos no es posible detenerse a leer textos demasiados extensos, por un lado, y por otro consideran que *las obras deben hablar por sí mismas y que el público debe constituirse como tal a partir de una experiencia estética directa y no mediante una versión mediatizada de la obra.*

Este criterio es discutible porque indudablemente prioriza la materialidad de la obra descontextualizándola del momento y de las condiciones de su producción. También se puede leer como una crítica hacia todo el sistema de mediatización que se ha instituido alrededor de la obra donde una elite es la que opina y tiene la verdad y el saber (léase críticos, curadores, etc.) que sitúan al público en un lugar de meros consumidores de esa verdad que se impone acríticamente. Rescatar o reivindicar el lugar de un público que se constituye como tal en una actitud reflexiva y crítica sería devolverle protagonismo y concebir la experiencia estética como un proceso de subjetivación. No sé, lo estoy pensando!⁵

En un artículo publicado en 2010 y en una línea de razonamiento compatible con la de Longoni, Andrea Giunta se cuestionó lo siguiente:

¿Cuál es la apreciación que cabe hacer del archivo colgado en una pared? Pienso, por ejemplo, en la exhibición del archivo *Tucumán Arde* de Graciela Carnevale en la “Documenta 12”, realizada en Kassel en el 2007. El inteligente texto que Carnevale anexó al conjunto de fotos y documentos proponía justamente reflexionar sobre lo problemático de la exhibición del archivo y sobre el archivo como espacio abierto, de discusión y de debate, como proceso incompleto. ¿Pero es posible que tal intercambio se genere frente a la contemplación de documentos escritos en español, presentados sin traducción

⁵ Ana Longoni, “Entrevista con Graciela Carnevale sobre el archivo Tucumán Arde”, 1 de agosto de 2007. Transcripción disponible en LatinART.com, <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=91> (consultado el 24 de mayo de 2016). Las cursivas son mías.

y sin referencias relativas a los acontecimientos que el archivo registra? El texto-manifiesto de Carnevale enunciaba un conjunto de preguntas vinculadas a la internalidad, el estatuto y la autoridad del archivo, no a la posibilidad de conocer qué documentaba el archivo en cuestión respecto de esa acción colectiva, ni sobre qué otros archivos servirían para confrontarlo y construir nuevas hipótesis, para acceder a un nuevo conocimiento. Su texto propone crear una comunidad de conocimiento instantánea frente a la provocación que involucra la exposición del archivo privado.⁶

Tomando en consideración lo anteriormente expuesto, la pregunta explorada en las siguientes páginas es la siguiente: ¿Al estudiar desde la historia del arte algunas formas de protesta social, acción política o campañas de contrainformación, de alguna manera vinculadas con artistas o con el sistema artístico, se corre también el riesgo de neutralizar el potencial crítico de los acontecimientos? En otras palabras, ¿acercarse a este tipo de fenómenos desde el enfoque disciplinar de la historia del arte supone desligarlos de cualquier función social o incidencia en su contexto de origen?

* * *

El surgimiento de la historia del arte como disciplina autónoma es concomitante a la emergencia de la categoría que define y dota de particularidad a sus

⁶ Andrea Giunta, “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina” en *Errata 1 Arte y Archivos* (abril 2010), <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/archivos-politicas-del-conocimiento-en-el-arte-de-america-latina/> (consultado el 24 mayo de 2016). Las cursivas son mías. Ver también: Miguel A. López, “How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?” *Afterall / Online / Journal* 23 (primavera 2010), <http://www.afterall.org/journal/issue.23/how.do.we.know.what.latin.american.conceptualism.looks.likemiguella.lopez> (consultado el 26 de mayo de 2016).

objetos de estudio.⁷ Si bien es cierto que antes de la Ilustración ya existían escritos relacionados con el tema,⁸ se considera que es hasta las investigaciones sobre la estatuaria griega, realizadas por el historiador y arqueólogo alemán Johan Joachim Winckelmann,⁹ cuando aparece por primera vez “una concep-

⁷De acuerdo con Larry Shiner entre los años 1680 y 1830 en Europa se consolidaron tres grandes divisiones que separaron al arte de la artesanía, al artista del artesano y a lo estético de lo utilitario. Con base en estas tres escisiones se conformó lo que él denomina *sistema moderno del arte*. La creación de este sistema supuso el nacimiento de un criterio de agrupación que diferenció a un conjunto de objetos y de prácticas –a partir de entonces considerados *artísticos*– del resto de la realidad mundana; implicó también la elevación de los *artistas* y de sus aptitudes por encima de los artesanos, cuyas habilidades y destrezas quedaron confinadas a la resolución de problemas prácticos; requirió además el surgimiento de espacios e instituciones destinados a gestionar, albergar y exhibir obras de arte, al igual que la conformación de un nuevo público que, a partir de entonces, tendría que familiarizarse con conductas, actitudes y valores tales como la contemplación estética, el placer refinado o la trascendencia espiritual. Es importante considerar que Shiner no supone que este sistema haya surgido súbitamente durante la Ilustración europea, la “invención del arte” (frase con la cual titula su libro) se refiere más bien a la sistematización y la organización de estos ideales como principios regulativos: “Cuando hablo de la invención no quiero decir que el moderno sistema del arte apareciera de golpe, pergeñado por un puñado de filósofos una tarde en el salón de Madame du Deffand. [...] se pueden encontrar aspectos singulares de los ideales modernos del arte bello, el artista y lo estético, dispersos entre muchos autores de la Grecia antigua, pintores del Renacimiento y filósofos del siglo XVII, pero esas ideas sólo coagulan hasta componer un discurso regulativo y un sistema institucional a finales del siglo XVIII. [...] una cosa es cierta: antes del siglo XVIII ninguna de las modernas ideas del arte bello, del artista y de lo estético, como tampoco el conjunto de prácticas e instituciones que asociamos con ellas, estaban integradas dentro de un sistema de normas mientras que, después del siglo XVIII, se dan las principales polaridades conceptuales y las instituciones del renovado sistema del arte, y desde entonces se las tiene por admitidas como principios regulativos”. Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2004), 36. En la versión castellana del libro de Shiner (*The Invention of Art*) publicada por Paidós, Eduardo Hyde y Elisenda Jlibert traducen el término “modern system of art” como “moderno sistema del arte”. En el presente manuscrito he modificado la posición del adjetivo *moderno* porque considero que se trata de un adjetivo explicativo.

⁸En el siglo I A.C. Cayo Plinio Segundo compiló en los libros XXXIV, XXXV y XXXVI de su *Historia natural* saberes relacionados con las técnicas y los materiales de la estatuaria, la pintura y la arquitectura. Otra referencia obligada para la historiografía del arte son *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, escritas por Giorgio Vasari y publicadas por primera vez en 1550.

⁹Winckelmann (Stendal, 1717-Prusia, 1768) se comprometió con el estudio de la antigüedad clásica, porque pensaba que una contemplación apropiada de las esculturas griegas –las cuales, curiosamente, sólo conoció a través de copias romanas– era capaz de inspirar la intuición de un ideal neoplatónico de Belleza que él consideraba la esencia del arte verdadero. Motivado por esta idea Winckelmann entrenó a sus estudiantes en el ejercicio de una observación atenta y cuidadosa de las estatuas griegas, encaminada al reconocimiento de la *noble sencillez* y la *serena grandeza* plasmadas en la armonía, proporción y claridad de sus formas. Cf. Juan A. Ortega y Medina, “Prólogo” en J. J. Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico. Selección de estudios y cartas* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959), 27-31.

ción del arte como algo dotado de vida propia [...], caracterizado por un despliegue autónomo conscientemente descrito al margen de las anécdotas biográficas de los artistas”.¹⁰

A mediados del siglo XIX la historia del arte se incorpora a la cátedra de las universidades alemanas¹¹ como una disciplina dedicada al estudio de un universo de objetos e imágenes que, desde el siglo anterior, habían comenzado a agruparse bajo la categoría moderna de arte. Ahora bien, ocuparse del estudio de las obras artísticas resulta más complejo de lo que parece.¹² Para empezar, porque la categoría moderna de arte se universalizó acogiendo bajo su regazo objetos, imágenes y actividades que no habían sido concebidos inicialmente de esa manera.¹³ Las esculturas griegas que tanto entusiasmaron a Winckelmann —realizadas durante una época

¹⁰ José Francisco Yvars, “La formación de la historiografía” en *Historia de las ideas estéticas contemporáneas*, ed. Valeriano Bozal, vol. 1 (Madrid: Visor, 2000), 140. Udo Kultermann explica la importancia de los escritos de Winckelmann de la siguiente manera: “August Wilhelm Schlegel designó a Winckelmann en sus lecciones berlinesas de 1801/2 como el fundador de la historia del arte y dijo: “Era muy sistemático en su carácter, aunque no en la forma de sus obras. Consideraba primero todo el universo del arte antiguo como una unidad indivisible, como un todo orgánico, como un verdadero individuo. En *Historia de las Artes Plásticas de la Antigüedad*, formulaba, al menos el principio de forma correcta, la investigación está dirigida por buen camino; en la ejecución, sin duda, aún queda mucho por hacer”. Winckelmann fundó la primera fase de la historia del arte, separándola de la antes habitual historia de los artistas, determinada por normas profesionales, un patriotismo local y el homenaje al príncipe. A partir del estudio de las fuentes literarias y en contacto directo con las obras de arte, supo establecer una continuidad y crear, por primera vez, un contexto evolutivo, para poder juzgar con unos criterios científicos. Fue capaz de considerar el Arte desde un punto de vista de orden superior, con lo que descubrió su dimensión histórica”. Udo Kultermann, *Historia de la Historia del arte. El camino de una ciencia* (Madrid: Akal, 1996), 84-86.

¹¹ Cf. Donald Preziosi, “Making the Visible Legible” en *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Nueva York: Oxford University Press, 2009), 7.

¹² Donald Preziosi hace una exposición detallada de esta problemática disciplinar en su artículo de 1993 “Seeing through Art History” en *Knowledges: Historical and Critical Studies in Disciplinarity*, ed. Ellen Messer-Davidow, David R. Shumway, David J. Sylvan (Virginia: Virginia University Press, 1993), 215-230.

¹³ Larry Shiner explica que la idea ilustrada de Bellas Artes —parte integral del *Sistema Moderno del Arte*— fue pensada como universal asimilando prácticas y objetos provenientes de otros contextos y periodos. Shiner advierte que las condiciones de exhibición persistentes hoy en día en numerosos museos y galerías —pensemos, por ejemplo, en la utilización de marcos o en el aislamiento de los objetos en vitrinas— continúan reforzando la falsa impresión de que la categoría moderna de arte ha existido en cualquier contexto histórico cultural y geográfico. Cf. Shiner, *Invencción*, 22.

previa al surgimiento del concepto moderno de ‘obra artística’— son prueba de ello; también lo son las imágenes y los objetos provenientes de contextos no occidentales,¹⁴ los cuales se adecúan a la investidura de ‘obras artísticas’ asumiendo comportamientos ajenos a sus propósitos y funciones iniciales. A lo anterior se suman los embates sufridos por la categoría moderna de arte en el transcurso del siglo XX y la consecuente apertura del sistema artístico,¹⁵ el cual comprobó su capacidad para asimilar dentro de su espectro a una serie de objetos, imágenes, intervenciones, acciones y acontecimientos que inicialmente ponían en jaque sus principios regulativos —i. e. la separación entre lo estético y lo instrumental, la autonomía relativa del arte, la supremacía de la experiencia visual, la contemplación estética, el espacio de diferenciación del museo o la galería, el talento o genio artístico, la autoría individual, la originalidad del objeto artístico y la identificación de la obra de arte con una o varias cosas materialmente distinguibles del resto de los objetos del mundo—.¹⁶

¹⁴ Cuando hablo de *occidente* me refiero a un conjunto de ideas, valores, principios y prácticas vinculados a: la tradición judeocristiana, el colonialismo europeo, el desarrollo del modo de producción capitalista, las declaraciones de derechos derivadas de las revoluciones democráticas de finales del siglo XIX y la conformación de la hegemonía norteamericana tras el fin de la segunda guerra mundial.

¹⁵ Siguiendo a Shiner, pensar el arte como un sistema implicaría reconocer que la categoría ‘arte’ es una construcción histórica —ilustrada, occidental y europea— estrechamente vinculada con instituciones, mentalidades, formas de vida, modos de organización social, política y económica, así como con relaciones de poder y de dominación; supondría además considerar que, como toda construcción histórica, la categoría ‘arte’ está sujeta a impugnaciones, cuestionamientos y desvíos.

¹⁶ Coincido con Shiner cuando sostiene que los principios regulativos del *sistema moderno del arte* tienen un poder residual en el arte contemporáneo. Nociones como *originalidad*, *belleza*, *contemplación*, *estética*... siguen, en muchos casos siendo el punto de referencia a partir del cual las nuevas propuestas se estructuran, ya sea para ridiculizarlas, para refutarlas o para reafirmarlas: “Cuando críticos como Rosalind Krauss hablan del ‘mito de la vanguardia’ o artistas como Sherrie Levine exponen copias fotográficas de las obras de Walter Evans a modo de parodia de la ‘originalidad’, rinden tributo a las normas del moderno sistema del arte al mismo tiempo que lo ponen en cuestión. Una de las razones en las que haré hincapié es que el arte no es tan sólo una ‘idea’ sino que es parte de un sistema de ideales, prácticas e instituciones y que gran parte de la actual retórica acerca de la muerte del arte, de la literatura o de la música sería —ya sea alarmista o laudatoria subestima el poder residual del sistema del arte establecido—”. Shiner, *Invencción*, 27-28.

Hoy en día, la historia del arte cuenta con una multiplicidad de perspectivas que llegan a ser radicalmente diferentes e incluso contradictorias entre sí.¹⁷ La especificidad de los objetos de estudio propios de esta disciplina al igual que la orientación de sus enfoques y métodos son objeto de discusiones constantes que no derivan en consensos unánimes ni en respuestas definitivas.¹⁸

Probablemente la única premisa compartida al interior de la historia del arte sea la siguiente: dentro de todas las cosas y actividades que los seres humanos realizamos hay algunas que “dicen” o muestran más que otras. Si estas cosas y actividades –o en su defecto, sus vestigios– sobreviven a través del tiempo y nos acercamos a ellas con atención, curiosidad

¹⁷ En su libro *Art History after Modernism*, Hans Belting vincula el declive del modelo narrativo que –al menos hasta los años 70 del siglo XX– había brindado coherencia al discurso de la historia del arte occidental con el final de la era modernista: “When I published the first draft of the present book in 1983 under the German title *Das Ende der Kunstgeschichte?* (*The End of Art History?*), I appeared to be contributing to the production of epilogues, but I did not intend to write an obituary of art or of art history. Instead, I asked myself whether art and the narration of art to which we had grown accustomed were still compatible. [...] the rhetorical figure of speech dealing with the end of art history does not mean that art or art history is over but that, both in art and in the discourse of history, we can foresee on the horizon the end of a tradition whose familiar shape had become, in the era of modernism, canonical. / I spoke farewell to the guiding model of an art history with an internal logic, which was favoured in describing shifts of style from one period to another. The more art history as a coherent discourse disintegrated, the more it was absorbed into the whole cultural and social environment of which it was a part. The debate about method lost its edge, and historians replace the one, mandatory art history with several or even many art histories that exist side by side, much as do today’s artistic styles”. Hans Belting, “2. The Meaning of Art History in Today’s Culture”, en *Art History after Modernism* (Chicago: The University of Chicago Press, 2003), 7. Las cursivas son mías. José Francisco Yvars también se ocupa de la crisis de la historiografía del arte en su texto: “La formación de la historiografía” en Bozal, *Historia*, 134-136.

¹⁸ “[...] there has been no substantial agreement or constant consensus amongst art historians regarding the overall aims and goals of disciplinary practice: is art history in fact a distinct discipline in its own right, or is art history a facet of historical, anthropological, archaeological, sociological, philosophical, psychological, economic, or ethnographic study of (certain portions of) the material culture of various times and places and of various societies and nations? What claim does the modern academic field of art history have to disciplinary distinction on a par with or in some way analogous to that of other modern professional institutions of knowledge? What, in short, is the *object* of art historical study?” Preziosi, “Seeing en Messer-Davidow, *Knowledges*, 215.

y rigor, entonces es probable que obtengamos algún tipo de comprensión sobre aquello que estas tienen que mostrarnos o decirnos.¹⁹

Ahora bien, ¿a partir de qué criterios podemos distinguir entre las cosas y actividades que tienen algo importante que mostrar y aquellas que resultan intrascendentes? ¿La diferencia proviene de una esencia inherente a estas cosas y actividades o corresponde más bien a una serie de atributos, funciones y significados que les son atribuidos? ¿Quiénes definen los criterios de diferenciación y cuáles son las variables que se ponen en juego? ¿Qué es lo que este conjunto de cosas y actividades privilegiadas muestran: un ideal de belleza, el espíritu de una época, un proceso evolutivo, una visión del mundo, una ideología, relaciones de poder y de dominación, la intención de su creador, un estado psicológico? ¿Qué conocimientos resultan suficientes para comprenderlas de manera apropiada? ¿Sobreviven a través del tiempo como evidencias que dan testimonio de la época en que fueron realizadas o es viable considerar que tuvieron alguna incidencia sobre su contexto de origen y que pueden tener efectos sobre sus contextos de recepción? ¿Nos “hablan” solamente del pasado o nos “dicen” también

¹⁹El argumento que desarrollo en este párrafo está inspirado en la tesis planteada por Preziosi en dos textos: “Seeing through Art History”, de 1993 y “Art History: Making the Visible Legible”, de 1998. La tesis de Preziosi es la siguiente: “Through its modern history as an academic discipline, art history has taken the problem of causality as its particular concern, constructing its objects of study individual works of art as *evidential* in nature. It has been guided, typically, by the hypothesis that, in a number of determinate and reconstructible ways, an artwork is reflective or emblematic of its original historical circumstances of production. In this regard, art objects have the status of historical documents in the dual sense that (1) each object may provide significant and often unique evidence for the character of an age, nation, or mentality; and that (2) each object’s formal appearance may be read as the resultant product of its historical milieu such that the artwork may not be adequately understandable without a concomitant understanding of its circumstances of production which may include the entire set of historical, social, political, economic, philosophical, or religious forces in play at a given time in a particular place. *Characteristically, disciplinary practice is devoted to the reconstruction of these ambient forces so as to make artworks and their historical milieus more completely legible in the present. Substantial differences have nonetheless existed (and continue to exist) amongst art historians regarding the aims, methods, and theoretical assumptions of disciplinary practice, and there is no general consensus about the efficacy or legitimacy of various paradigms for rendering given works adequately legible*”. Preziosi, “Seeing” en Messer-Davidow, *Knowledge*, 215. Las cursivas son mías. Ver también: Preziosi, “Visible legible”, 7-11.

algo sobre el presente desde el cual las estudiamos? Las respuestas a estas preguntas son discrepantes e involucran una serie de problemas que se están reformulando de manera continua, dando lugar a aproximaciones y métodos diferentes e incluso, al cuestionamiento de la pervivencia de la historia del arte como disciplina diferenciada.²⁰ En este sentido, resulta indispensable subrayar la constitución del campo de la Cultura Visual²¹ a finales del siglo pasado, así como el surgimiento de los Estudios Visuales.²²

Podría decirse que los historiadores del arte son ante todo observadores atentos y minuciosos, pero desde luego, no todos observan de la misma manera ni atienden con igual importancia a cada uno de los elementos y

²⁰ Ver por ejemplo: Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn* (Cambridge: MIT Press, 2005); Martin Jay, “That Visual Turn” en *Journal of Visual Culture* 1 (2002): 87-92; Paul Duncum, “Visual Culture: Developments, Definitions, and Directions for Art Education” en *Studies in Art Education* 42, núm. 2 (2001): 101-12. doi:10.2307/1321027; o José Luis Brea, “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales” en *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 3 (2006): 8-25.

²¹ “La expresión ‘Cultura Visual’ pretende englobar, en un concepto común, todas aquellas realidades visuales, sean del tipo que sean, que, poco a poco, van teniendo un papel cada vez más relevante en nuestra cultura. Así, a las tradicionales categorías de la historia del arte (pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, etc.) se han sumado otras como la fotografía, el cine, la infografía, el diseño, la moda, la publicidad, la danza, el teatro, el cómic, el graffiti, el net.art, la publicidad, etc. No podemos negar a priori a ninguna imagen su papel en la Cultura Visual. De esta forma, el enfoque interdisciplinar de los fenómenos relacionados con lo visual aportará a lo mejor de la tradición de la historia del arte nuevos puntos de vista vinculados con el imaginario colectivo. Nuestra Cultura Visual, ante todo, está constituida por imágenes producidas y manipuladas por el ser humano, antes y ahora, provistas de un significado y de una intención.” Centro de Ciencias Humanas y Sociales, “Cultura Visual”, <http://cchs.csic.es/es/research-line/cultura-visual> (consultado el 2 de abril de 2016). Ver también: Mieke Bal, “Visual Essentialism and the Object of Visual Culture” en *Journal of Visual Culture* 2 (2003): 5-32 y Nicolas Mirzoeff, *Visual Culture Reader* (Nueva York: Routledge, 2002).

²² “¿Qué son los Estudios visuales? Surgidos en torno al cambio de milenio como un entrecruce de disciplinas –la Historia del arte, la Estética, la Teoría fílmica, los Estudios culturales, la Teoría de los medios, la Cultura visual, los Estudios poscoloniales y de género–, responden a la necesidad de analizar un ámbito de importancia creciente en las sociedades contemporáneas: el de la visualidad, en el que intentan dar cuenta, sin restricciones disciplinares, de los procesos de producción de significado cultural que tienen su origen en la circulación pública de las imágenes. Podríamos, así, describirlos como aquellos estudios que tratan de ‘la vida social de las imágenes’, analizando los procesos de la construcción cultural de la visualidad”. José Luis Brea, “Sinopsis del libro *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*” <http://www.akal.mx/libros/Estudios-visuales/9788446023234> (consultado el 2 de abril de 2016). Ver también: Anna María Guasch, “Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión” en *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 1 (2003): 8-16.

detalles. En todo caso, observar implica una toma de posición –consciente o inconsciente– desde la cual se delimita el campo visual y se confiere sentido a lo observado.

* * *

La investigación doctoral que llevé a cabo dentro del Programa de Posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México se ocupó de una breve genealogía de *estrategias*²³ puestas en marcha por la *sociedad civil organizada*,²⁴ en el transcurso de 2010 y 2012, con la intención de propiciar que los conteos de personas asesinadas y desaparecidas en la *guerra contra el narcotráfico*²⁵ fueran reconocidos por el Estado mexicano, por la sociedad mexicana en su conjunto y por la comunidad internacional en general, como recuentos

²³ Es preciso señalar que el término *estrategia* denomina aquí un conjunto de tácticas, procedimientos, recursos, actividades y técnicas orientadas hacia un efecto previamente visualizado que no obstante, se encuentra sujeto a variaciones y desenvolvimientos impredecibles.

²⁴ Entiendo por *sociedad civil* a todas las personas *no involucradas* directamente en los órganos de gobierno, en los partidos políticos o en algún organismo que tenga incidencia directa en las políticas públicas. Por su parte, el término *sociedad civil organizada* se refiere a aquellos grupos de personas que se asocian a partir de objetivos comunes y definidos y que tienen, entre sus propósitos, colocar temas en la agenda pública o incidir en la conducción del Estado.

²⁵ Pocos días después de haber tomado posesión el primero de diciembre de 2006, el expresidente de México Felipe Calderón Hinojosa ordenó el despliegue de efectivos militares en diferentes regiones del país para realizar labores policiales tales como: control de retenes en carreteras, registro de personas, cateo de propiedades y detención de presuntos delincuentes en bases militares con y sin la presencia de autoridades civiles (cf. Amnistía Internacional, México. Nuevos informes de violaciones de derechos humanos a manos del ejército. Índice: AMR 41/058/2009. Madrid: Editorial Amnistía Internacional, 2009, pág. 6 nota 4, <http://amnistia.org.mx/abusosmilitares/informe.pdf> (consultado el 23 de mayo de 2012). Como resultado de estas medidas, la brutalidad de la violencia en México se desbordó incrementando notablemente la vulnerabilidad de la población civil, pero también evidenciando la incapacidad de las autoridades y su colusión con las bandas de crimen organizado. Se denomina *guerra contra el narcotráfico* a este proceso de descomposición social, desorganización del Estado y recrudecimiento de la violencia, precipitado por la implementación de la “estrategia de seguridad” del expresidente Felipe Calderón al inicio de su mandato. De acuerdo con cálculos publicados en abril de 2015 el conflicto había dejado hasta ese momento un saldo de 160 000 personas asesinadas y 30 000 desaparecidas. Cf. Javier Sicilia, “Cuatro años después”, *Proceso* 2004, marzo 28, 2015, <http://www.proceso.com.mx/?p=399887> (consultado el 1 de abril de 2015).

de pérdidas irreparables de vidas humanas y no como cifras abstractas o daños colaterales.²⁶

La breve genealogía de *estrategias* anteriormente referida está integrada por el altar virtual *72 Migrantes* –construido en 2010 para conmemorar a los setenta y dos migrantes latinoamericanos que fueron ejecutados por Los Zetas en agosto de ese mismo año en San Fernando Tamaulipas, al norte de México–;²⁷ la acción *Sobre Vacío* –ideada y convocada por un grupo de escritores desde París en 2011 que consistió en enviar a la presidencia de México sobres vacíos en nombre de una persona asesinada–²⁸ y algunos desenvolvimientos de la *Iniciativa Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo*, puesta en marcha por un conjunto de ciudadanos, investigadores, periodistas, promotores y activistas sociales, gente de cine, de teatro y artistas provenientes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en junio de 2011. Como su propio nombre lo indica, la *Iniciativa* comprende la instalación de talleres temporales de bordado en plazas públicas donde se invita a los transeúntes a transcribir con hilo y aguja casos de homicidio y desaparición forzada con hilo y aguja sobre

²⁶ Durante su comparecencia ante el Senado de la República el 13 de abril de 2010 el general Guillermo Galván, Secretario de la Defensa Nacional durante el sexenio de Felipe Calderón, declaró: “A pesar de las muertes de civiles –niños, jóvenes estudiantes y adultos– en los enfrentamientos entre las fuerzas armadas y el crimen organizado, la estrategia se mantendrá, son daños colaterales que son lamentables”. Víctor Ballinas, “Muertes civiles en el combate al crimen, ‘daños colaterales’: Galván”, *La Jornada*, 13 de abril de 2010, <http://www.jornada.unam.mx/2010/04/13/politica/005n1pol> (consultado el 21 de agosto de 2015).

²⁷ Hasta diciembre de 2014 el altar podía recorrerse en la siguiente liga: <http://72migrantes.com>. Ver también: Alma Guillermo Prieto, coord., *72 Migrantes* (México: Almadía, 2011).

²⁸ Cf. Ciudadanos por la Paz en México / Grupo París. “Action#2 Eveloppe vide”, <http://ciudadanosxlapaz.wordpress.com/accion-sobre-vacio/> (consultado el 25 de noviembre de 2013). Ver también: “Acción Sobre Vacío”, álbum de Flickr creado en abril de 2011, <http://www.flickr.com/photos/accionsobrevacio/> (consultado el 11 de octubre de 2013).

pañuelos de tela.²⁹ Una vez concluidos, los bordados se reúnen en tendederos que se despliegan durante estas jornadas al aire libre, así como en marchas y movilizaciones civiles (fig. 1 y 2).

Durante el trabajo de campo realizado con los grupos de bordadores y activistas vinculados a la *Iniciativa Bordando por la paz* me enfrenté de maneras más o menos explícitas a la creencia de que estudiar estas manifestaciones en una investigación de doctorado en historia del arte significaba amputarles cualquier potencial crítico/político, deslindarlas de su contexto de origen e ignorar sus usos, funciones y propósitos. Poner atención a los detalles –tanto de los pañuelos, como de los procedimientos involucrados en su intervención–, fue interpretado, en varios casos, como una trivialización de la tragedia que estas manifestaciones buscan poner en evidencia; es decir, como una atención colocada en “el aspecto menos importante;” rastrear fechas, nombres y acontecimientos despertó suspicacias en torno a la agenda e intereses detrás de la historia que sería relatada, así como al protagonismo que sería conferido a los participantes.

En mi opinión, las creencias anteriormente descritas responden, por una parte, al hecho de que los objetos y las actividades involucrados en estas manifestaciones de protesta han venido al mundo para señalar una catástrofe que va más allá de ellas y, por supuesto, del arte mismo (*i. e.* las pérdidas y los daños implicados en la *guerra contra el narcotráfico*); por otra parte, tienen que ver con la suposición de que estudiar estas manifestaciones desde

²⁹ Si bien, la estrategia fue puesta en marcha en la ciudad de México, rápidamente se popularizó en diferentes ciudades y países lo cual dio como resultado el surgimiento de una pluralidad de colectivos y células de bordado. Considerando lo anterior, conservé la palabra *Iniciativa* en el título de esta estrategia para subrayar que su *puesta en marcha* y su *puesta a disposición* en agosto de 2011, no han sido más que el punto de partida de un proceso abierto y en constante devenir. Bajo esta misma lógica, decidí emplear la palabra *desenvolvimientos* para referirme a los distintos rumbos que la iniciativa ha tomado, así como a las redes de colaboración que se han tendido entre células de bordado localizadas en distintos lugares y contextos. Concretamente recurrí al término *desenvolvimientos* para especificar que la investigación realizada no estudió la totalidad de colectivos y células de bordado sino solamente algunos de ellos.

la historia del arte supone aproximarlas –estas acciones y la materialidad que involucran– al sistema artístico, lo cual las convierte, bajo esta lógica, en objetos de especulación histórica, teórica y estética y, en consecuencia, las desliga de cualquier capacidad de incidir en el presente en cuanto prácticas vivas y combatientes.

En este contexto, ¿qué ha significado construir estas estrategias de denuncia y sus reclamos de justicia como objetos de estudio para una tesis de doctorado en historia del arte? –nótese que la pregunta se formula en el contexto específico de esta investigación y que su respuesta no pretende por lo tanto enunciar afirmaciones de validez general–.

* * *

Si abandonamos la convicción de que los objetos de estudio “andan por ahí” en espera de ser descubiertos y escrudiñados y más bien consideramos que el desarrollo de una investigación involucra precisamente la puesta en forma del objeto que está siendo indagado, entonces estaremos en condiciones de comprender que lo que se configura en un trabajo de investigación no es la descripción objetiva y verdadera de aquello que se examina, sino la puesta en foco de una porción de realidad que está siendo observada y encuadrada desde una posición particular.³⁰ Reconoceremos además que al encuadrar y enfocar se realizan elecciones que incluyen ciertos aspectos

³⁰ En su introducción a *Orientalismo* Edward Said afirma que “ninguna obra humanística puede permanecer ajena a las implicaciones que su autor tiene en tanto que sujeto humano, determinado por sus propias circunstancias”. Said considera que el erudito jamás se encuentra aislado “de las circunstancias de su vida, de sus compromisos (conscientes o inconscientes) con una clase, con un conjunto de creencias, con una posición social o con su mera condición de miembro de una sociedad. Todo esto influye en su trabajo profesional, aunque, naturalmente, sus investigaciones y los frutos de ellas intenten alcanzar un grado de relativa libertad con respecto a las restricciones y limitaciones que impone la cruda realidad de todos los días”. Edward W. Said, “Introducción” en *Orientalismo* (Barcelona: Debate, 2002), 31 y 33.

y elementos dentro del campo visual y dejan fuera a otros. Por lo tanto, resulta imposible –si no es que absurdo– conseguir una visión que lo abarque todo.³¹

El propósito de la investigación doctoral que llevé a cabo no fue entonces elucidar *la verdad* acerca de las manifestaciones de rechazo a la *guerra contra el narcotráfico en México*, ni hacer una narración objetiva de las mismas. La reflexión propuesta fue realizada desde una distancia relativa derivada de mis propias circunstancias: no estoy implicada en la militancia política; no he estado directamente involucrada en ninguno de los colectivos, aunque sí mantengo una relación amistosa con algunos de sus miembros; he pasado la mayor parte de mi vida en la ciudad de México, así que no he experimentado en carne propia los enfrentamientos entre los grupos armados ni los retenes y operativos militares; ninguno de mis amigos o familiares ha sido asesinado o desaparecido y tampoco estoy inmersa en los procesos de búsqueda emprendidos por los familiares de las víctimas. Las inquietudes que exploré en mi investigación tienen que ver con esta distancia relativa, que resguarda a buena

³¹ “[...] la ‘construcción del objeto’ no es una fase, o un aspecto, del proceso de investigación, sino que es, de hecho, todo éste. Es decir, que ante las visiones empiristas más o menos ingenuas, que suponen que los objetos de indagación se pueden simplemente aprehender de manera directa y no mediada (conceptualmente, ideológicamente, metodológico-instrumentalmente, etcétera), la concepción constructivista significa partir de la convicción de que el sujeto cognoscente está implicado en una serie de marcos, operaciones y convicciones previas, simultáneas y posteriores al proceso de investigación como tal, y que participan en la producción de un ‘objeto de estudio’ lo más pertinente e ‘isomorfo’ posible al ‘objeto real’. [Por lo tanto, no se debe confundir al “objeto de estudio” con el “objeto real.” [...] el objeto de conocimiento ni se deduce directamente de ‘esencias’ del mundo de las ideas, ni se aprehende directamente de la percepción, sino que se construye por medio de múltiples operaciones lógicas, teóricas, metodológico-técnicas, praxeológicas... Conocer la realidad implica entonces, complementariamente, *construir* marcos lógicos, teóricos, estratégicos, diseños metodológicos e instrumentales, que permitan ‘percibir’ (una percepción de segundo o tercer orden, construida) la complejidad, multidimensionalidad, mutabilidad, etc., que constituyen lo real (metáfora de los lentes que, cada vez mejor graduados, permiten ‘encuadrar’ –poner en cuadro– y ‘enfocar’ –poner en foco–, lo que se observa. Ojo: siempre que se enfoca algo, se suele desenfocar algo más: No existe un marco que permita ver todo claramente. Si existiese, ya no necesitaríamos de la investigación o de la ciencia. Solamente Dios es ‘omnisciente’)]. Enrique Sánchez Ruiz, entrevistado por Silvia Domínguez Gutiérrez en “El objeto de estudio en la investigación. Diversas aproximaciones” en *Revista de Educación y Desarrollo* 7 (2007): 46-47.

parte de los habitantes de la ciudad de México en una zona de seguridad imaginaria donde se supone que nada está sucediendo. Es justamente desde ahí que me pregunté por la dimensión social de las pérdidas y los daños implicados en los asesinatos y las desapariciones forzadas,³² así como por el sentido público y político de los duelos que adquirieron visibilidad mediática durante los últimos tres años del sexenio de Felipe Calderón (2010-2012) y los dos primeros del mandato de Enrique Peña Nieto (2013-2014).

Ahora bien, desarrollar una investigación acerca de un proceso en curso –puesto que la *guerra contra el narcotráfico en México* está lejos de terminar– me ofreció la posibilidad de hacer algún tipo de aportación a las reflexiones y discusiones que dicho proceso está detonando,³³ pero al mismo tiempo, me planteó retos significativos. El devenir continuo de las circunstancias sacudió con fuerza mis premisas e invalidó periódicamente algunas de mis conclusiones preliminares. De igual manera, me obligó a reconfigurar una y otra vez los marcos interpretativos a partir de los cuales la reflexión propuesta buscaba adquirir coherencia y sentido.

En este contexto, acercarme a la las manifestaciones de rechazo a la *guerra contra el narcotráfico en México* y a sus exigencias de justicia desde la

³² En mi investigación doctoral me rehusé a denominar estas pérdidas y daños como “resultado” o “producto de” los homicidios y las desapariciones forzadas. En su lugar opté por referirme a ellos como “implicados en” los homicidios y las desapariciones forzadas, porque me interesaba abarcar tanto las circunstancias que facilitaron o, en su defecto, no impidieron que estos actos de violencia fueran perpetrados, así como las consecuencias y resonancias que estas acciones originan. En síntesis, recurrí al término “implicados en” para evocar la idea de que estas pérdidas y daños comprenden circunstancias, acciones y experiencias que *antecedent* o *participan en o son consecuencia de* los homicidios y las desapariciones forzadas.

³³ Ver por ejemplo: Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor. Córdoba: DocumentA /Escénica Ediciones, 2013*; Rosana Reguillo, “De las violencias: caligrafía y gramática del horror” en *Desacatos* 40 (2012): 33-46. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-92742012000300003; Ana Lorena Marron Nozari, *Art as Dissent in the Midst of Mexico's Drug War* (Tesis de maestría, City University of New York, 2014); Cristina Reyes Iborra, “Bordamos por la Paz Guadalajara: Tejiendo narraciones estético-políticas contra la violencia en México” en *Mujeres Feminismo y Arte Popular*, coords. Eli Bartra y María Guadalupe Huacuz Elías (México: UAM-X, La Cifra Editorial, 2015), 101-110; Francesca Gargallo Celetani, *Bordados de paz memoria y justicia: Un proceso de civilización* (Guadalajara: Grafisma, 2014) <https://archive.org/details/BordadosDePaz>.

perspectiva de la historia del arte, no supuso conferir a estas estrategias la investidura de obras artísticas. Esto es algo que debe quedar claro. Las implicaciones de este enfoque disciplinar en mi investigación se refieren, más bien, al establecimiento de un diálogo continuo con las problemáticas, las discusiones y las interrogantes que expuse con anterioridad y que considero están tensionando continuamente esta disciplina.

Los debates y cuestionamientos acerca de los enfoques, los métodos y las herramientas adecuadas para investigar diversas formas de arte y de visualidad hicieron aportes significativos a mis reflexiones sobre la dimensión pública, política, social, material, técnica y estética de las formas, los modos de hacer y los procesos de comunicación involucrados en las manifestaciones de protesta que integran el corpus de mi tesis doctoral. Sobre todo, porque las estrategias estudiadas mantienen vínculos deliberados y fortuitos con movilizaciones y prácticas que han sido llevadas a cabo en América Latina –desde la militancia política, la resistencia civil, el arte o la literatura– para hacer frente al autoritarismo, la represión política, la violencia, la impunidad y el olvido.

La historia del arte, al igual que las áreas de conocimiento con las que colinda y en ocasiones colisiona –i. e. la cultura visual y los estudios visuales– se pregunta, con insistencia, por la significación, la recepción, la circulación, las funciones, los usos y la performatividad de sus objetos de estudio.³⁴ Esto quiere decir que en mi investigación doctoral la atención a los detalles, las formas, los materiales y las peculiaridades técnicas de los *bordados por la paz*, del altar virtual *72 Migrantes* y de la acción *Sobre Vacío* no excluyó la consideración de sus implicaciones y operatividad en términos políticos, económicos y sociales; por el contrario, enriqueció las reflexiones al respecto en la medida en que me permitió establecer relaciones con tácticas y técnicas implementadas en otros contextos históricos, políticos, geográficos y culturales.

³⁴ Pensemos en el trabajo de autores como Frederik Antal, Arnold Hauser, Pierre Francastel, Timothy Clark, Linda Nochlin o Griselda Pollock.

Por ejemplo, la confección de testimonios y memorias de violencia en telas, tejidos y bordados, que más tarde se distribuyen en el extranjero y dan a conocer problemáticas específicas fuera de sus lugares de origen, es un atributo que los *Bordados por la paz en México* comparten con las *Telas de Relatos (Story Clothes)* elaboradas por las comunidades Hmong que huyeron de Laos al terminar la guerra de Vietnam y buscaron refugio en Tailandia y Estados Unidos; las *Telas de Memoria (Memory Clothes)* confeccionadas por población Zulu que sobrevivió al régimen del Apartheid en Sudáfrica;³⁵ la *Chalina de la Esperanza*, tejida por sobrevivientes ayacuchanas del conflicto armado interno en Perú;³⁶ los bordados realizados por algunas mujeres mayas de las *Comunidades de Población en Resistencia* en Sierra Ixil,³⁷ en Guatemala, sobrevivientes de la guerra interna que azotó el país entre 1960 y 1996;³⁸ las arpilleras que las esposas de los desaparecidos en Chile aprendieron a confeccionar bajo el auspicio de la Vicaría de la Solidaridad durante los primeros años de la dictadura militar de Augusto Pinochet;³⁹ los pañuelos de las *Madres de Plaza de Mayo*, quienes a finales de los años 70 comenzaron a atar sobre sus cabezas pañales

³⁵ Ver Ariel Zeitlin Cooke y Marsha MacDowell, eds., *Weavings of War. Fabrics of Memory* (East Lansing, Michigan: Michigan State University Museum, City Lore, Inc., New York and Vermont Folklife Center, 2005).

³⁶ Ver: *Conversatorio Tejiendo Memoria: Chalina de la Esperanza y Costurero de la Memoria* (conversación entre Paola Ugaz, María Sanabria y Luz Marina Bernal), *Centro de Memoria Paz y Reconciliación y Dignificar. Alta Consejería para los Derechos de las Víctimas, la Paz y la Reconciliación*. Publicado por el Centro Memoria Paz y Reconciliación, mayo 13, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=xW6cDloJOx4> (consultado el 19 de junio de 2015).

³⁷ Sobre las Comunidades de Población en Resistencia ver: Comisión Interamericana de Derechos Humanos. Organización de Estados Americanos. “Informe especial sobre la situación de los derechos humanos de las llamadas ‘Comunidades de Población en Resistencia’ de Guatemala”. OEA/Ser.L/V/II.86 Doc. 5 rev. 1 junio 16, 1994, www.cidh.org/countryrep/CPR.94sp/Indice.htm (consultado el 30 de abril de 2015).

³⁸ Bordados realizados por iniciativa de Ramelle González a partir de 1998 y compilados en el volumen: *Threads Breaking the Silence: Stories of the Women of the CPR-Sierra from the Civil War in Guatemala*, ed. Ramelle González (Guatemala: La copia fiel, 2005).

³⁹ Cf. Marjorie Agosin, *Tapestries of hope, threads of love. The Arpillera Movement in Chile* (Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2008).

blancos en los que bordaron el nombre y la fecha de desaparición de sus hijos⁴⁰ y, finalmente, con los tejidos confeccionados en los costureros de la memoria en Colombia, constituidos como parte de las políticas de *reparación simbólica*⁴¹ a raíz de la aprobación de la *Ley de Justicia y Paz*, en 2005.⁴²

Dirigir mi atención hacia las peculiaridades técnicas y materiales de los *bordados por la paz*, así como a los procedimientos seguidos para confeccionarlos y exhibirlos, me permitió profundizar en la manera en que los diferentes colectivos acogen y ensayan principios democráticos como igualdad o libertad en sus esquemas de colaboración, pero también, en sus modos de concebir, intervenir y relacionarse con los pañuelos.

Atender a la especificidad del bordado manual también arrojó luz sobre los actos de rememoración de los ausentes llevados a cabo por sus familiares y sobre el posible cultivo de empatía y compasión por parte de los bor-

⁴⁰ Cf. Inés Vázquez, “Argentina: Viaje al interior del pañuelo blanco” en *Rebelión. El reino del revés* (abril 7, 2012) <http://www.rebelion.org/hemeroteca/sociales/vazquez070402.htm> (consultado el 20 de octubre de 2015).

⁴¹ De acuerdo con Claudia Girón, “la reparación simbólica se define en términos de una serie de acciones orientadas a reconstruir la memoria colectiva, el patrimonio histórico y cultural, a fin de restablecer la dignidad, tanto de las personas y comunidades afectadas, como de la sociedad en general, restableciendo los lazos de confianza y solidaridad. Este tipo de acciones de carácter político y ético, deben ir acompañadas de medidas jurídicas, psicosociales y económicas, que contribuyan, en primer lugar, a que las víctimas sean reconocidas como tales en su dignidad y derechos, a través de una compensación de los daños, sufrimientos y perjuicios causados a nivel moral, emocional, mental y espiritual, que les permita resignificar el dolor y el miedo, restablecer el derecho al buen nombre y fortalecer su identidad individual y colectiva. Y, en segundo lugar, contribuyan a que el conjunto de los ciudadanos se reconozcan como parte de una ‘sociedad víctima’, en tanto la vulneración masiva y sistemática de los derechos Humanos y el Derecho Internacional Humanitario en el marco del conflicto sociopolítico, ha sido producida en un contexto histórico y cultural de deshumanización y degradación moral, que implica asumir que los procesos de victimización dan cuenta de una grave fractura del vínculo colectivo que afecta e implica a todos los colombianos”. Claudia Victoria Girón Ortiz, “Tejer y cuidar la vida a varias manos: El Costurero de la Memoria, una apuesta estética y ética de acompañamiento psicosocial a familias víctimas de la violencia a partir de las narrativas creativas” (ponencia presentada en la IX versión Cátedra Colombiana de Psicología Mercedes Rodrigo 2014). Conflicto y paz en clave de memoria, sesión 12 *Aspectos psicosociales de la reparación integral. Atención psicosocial a víctimas del conflicto armado*, Pontificia Universidad Javeriana –Bogotá–, 3 de mayo de 2014).

⁴² Cf. Mariana Delgado Barón, “Ley de Justicia y Paz en Colombia: la configuración de un subcampo jurídico-político y las luchas simbólicas por la inclusión” en *Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad* 6, núm. 2 (2011): 182.

dadores que no han perdido a un ser querido como consecuencia de la *guerra contra el narcotráfico*.

Propuse concebir las estrategias estudiadas en mi investigación doctoral como *estéticamente convocantes*, porque comprenden actividades, procedimientos, recursos y técnicas que privilegian la esfera de la percepción sensorial e involucran la organización y el acomodo de vivencias, sensaciones, emociones, recuerdos, imágenes mentales, formas, texturas y colores; es decir, movilizan a sus participantes a través de rutas que exceden los conceptos y el razonamiento discursivo⁴³ –de hecho, llegué incluso a sugerir la posibilidad de que estas experiencias sensibles movilizaran a sus participantes en el nivel del *afecto*–.⁴⁴

⁴³ Llegados a este punto es necesario subrayar que en mi investigación doctoral recuperé la definición general de Estética propuesta por Adolfo Sánchez Vázquez: “De las dificultades que presentan las definiciones de [Estética como filosofía de lo bello, E. como filosofía del arte, E. y ciencia del arte], se desprende la necesidad de buscar una nueva definición que tenga presente: [...] [1] **La idea de lo estético destacando en primer plano su significado originario de sensible (*aisthesis*) como un componente esencial de lo que consideramos estético: objetos, percepciones, valores, etc** [“Estética (del griego *aisthesis*, [...] significa literalmente ‘sensación’, ‘percepción sensible’).” SV, *Invitación*, 26.] [...] [2] la consideración de lo estético sin reducirlo a lo artístico (lo que obliga a la Estética a salir del arte o ir más allá de él), y [3] el estudio de lo artístico sin reducirlo a lo estético (lo que exige a la Estética ocuparse no sólo de lo estético sino también de lo extraestético en el arte; o, más exactamente, a ocuparse del modo como se interrelacionan ambos aspectos y, por tanto, de cómo se integra estéticamente lo extraestético en ese todo complejo unitario que es la obra artística). **Dando a lo estético su significado originario de cualidad sensible, aunque sin reducirlo a ella, y utilizando el término para designar un universo con múltiples regiones al que pertenece el arte, la Estética caracteriza así mismo, con este concepto, un comportamiento humano específico con la realidad.** Ciertamente, los objetos de esa relación, así como el comportamiento hacia ellos, presentan unos rasgos específicos que los distinguen de otros objetos y comportamientos humanos. Pero al mismo tiempo “[h]ay que reconocer que no todos los objetos que hoy admitimos como legítimos pobladores de este universo [estético], fueron siempre reconocidos como tales. Esto nos obliga a ser cautelosos con respecto a su filiación estética futura, cuidándonos de afirmar que todos ellos, en el futuro, seguirán formado parte de ese universo.” SV, *Invitación*, 24.] La Estética se ocupa también de lo estético no artístico, es decir de una amplia esfera de objetos elaborados por el hombre productos artesanales, artefactos mecánicos o técnicos, artículos industriales o usuales en la vida cotidiana que, si bien responden a una finalidad extraestética, tienen también su lado estético. [Considerando todo lo anterior] **proponemos una definición de la Estética que incluya los dos conceptos fundamentales de lo estético y lo artístico; pero también [...] lo estético no artístico. Y nuestra definición es esta: la Estética es la ciencia de un modo específico de apropiación de la realidad, vinculado con otros modos de apropiación humana del mundo y con las condiciones históricas, sociales y culturales en que se da**”. Sánchez Vázquez, *Invitación*, 55-57. Las cursivas provienen del original, las negritas son mías.

⁴⁴ Sobre la definición de *afecto* ver: Eric Shouse, “Feeling, Emotion, Affect” en *M/C Journal* 8, núm. 6 (2005), <http://www.journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php> (consultado el 21 de julio de 2015).

Sugerí además que estas *estrategias* se relacionan de maneras complejas con *estrategias de lucha política*; es decir, con esfuerzos orientados a la impugnación, desnaturalización y transformación del orden (o hegemonía) que fija el significado de las instituciones sociales⁴⁵ y da forma a las relaciones que los individuos y las colectividades establecen entre sí bajo circunstancias específicas.⁴⁶

Sumado a lo anterior, propuse que estas *estrategias estéticamente convocantes* mantienen una relación tensa –que puede tornarse más o menos complicada en función de las circunstancias– con formas de arte interesadas en hacer crítica. El vínculo entre ambas se establece por la participación de escritores, poetas, investigadores, artistas y cineastas en el desarrollo de estas estrategias; por la familiaridad que estos entornos académicos, literarios y artísticos tienen con el arte, la literatura y el activismo latinoamericanos⁴⁷ y, finalmente, por el papel que el *Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad*⁴⁸ atribuyó al arte y a la cultura en la reconstrucción del tejido social y en la preservación de la memoria de las víctimas de la violencia.⁴⁹

⁴⁵ Cf. Chantal Mouffe, “Which Public Space for Critical Artistic Practices?” en *Cork Caucus: on art, possibility & democracy*, ed. Trevor Joyce and Shepherd Steiner (Dublin/Berlin: National Sculpture Factory, 2008), 156-157.

⁴⁶ Cf. Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia* (Madrid: Siglo XXI, 1987), 171-72. Ver también: “Paremos las balas, pintemos las fuentes: Manifiesto público”, publicado en el perfil de Facebook *Fuentes Rojas (paremos las balas)* el 29 de abril de 2011 (06:51hrs.), <http://www.facebook.com/notes/fuentes-rojas/paremos-las-balas-pintemos-las-fuentes-manifiesto-p%C3%BAblico/105052549583325> (consultado el 1 de noviembre de 2012).

⁴⁷ Pensemos por ejemplo en las movilizaciones en defensa de los derechos humanos en Argentina impulsadas por las *Madres* y las *Abuelas de la Plaza de Mayo* o la asociación *H.I.J.O.S. por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*.

⁴⁸ El *Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad* se articuló durante el mes de abril de 2011 durante las caminatas y congregaciones encabezadas por el poeta y periodista Javier Sicilia tras el asesinato de su hijo Juan Francisco el 27 de marzo de 2011. La acción *Sobre Vacío* y la *Iniciativa Bordando por la Paz* fueron puestas en marcha en respuesta a las convocatorias a la protesta masiva en contra de la violencia lanzadas por Sicilia durante los días y semanas posteriores al descubrimiento del cadáver de su hijo.

⁴⁹ Ver: Jorge Linares Ortiz, “Prácticas del activismo artístico en el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad,” http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/G,T32/GT32_LinaresOrtiz.pdf (consultado el 29 de febrero de 2016).

Con respecto a esto último conviene señalar que en el comunicado “1 Minuto por la paz. Llamado a la comunidad artística”, emitido el 27 de septiembre de 2011, la *Plataforma de Arte y Cultura del Movimiento por la Paz* expresó su aspiración con estas palabras: “Mediante el trabajo artístico y cultural podemos empezar a resarcir la deuda moral que tenemos con nuestra sociedad, podemos hacer visibles a las víctimas y podemos así impedir la sórdida humillación que produce el olvido”.⁵⁰

Desde la perspectiva planteada en mi investigación doctoral, la particularidad de las *estrategias estéticamente convocantes* estudiadas consiste en que al propiciar interacciones con cosas que pueden ser percibidas (pañuelos de tela, sobres de papel) y fomentar modos de hacer que las intervienen y afectan (bordar, escribir y dibujar sobre ellas, reunir las, enviarlas por correo, fotografiarlas, colgarlas), los participantes no solamente han dado forma a objetos, montajes, imágenes y registros, sino también a asuntos que no quieren ser reconocidos ni discutidos por amplios sectores de la sociedad civil y de las autoridades.

Bajo esta línea de razonamiento el *carácter político y crítico* de las *estrategias estéticamente convocantes*, objeto de mi investigación doctoral, tiene que ver con su contribución a las luchas que la sociedad civil organizada

⁵⁰Plataforma de Arte y Cultura por la paz con justicia y dignidad y Artistas por la paz, “1 minuto por la paz: Llamado a la comunidad artística”. México, 27 de septiembre de 2011, <http://movimientoporlapaz.mx/es/2011/09/27/1-minuto-por-la-paz-llamado-a-la-comunidad-artistica/> (consultado el 19 de octubre de 2013). Firmaron el documento: Bertha Navarro (productora de cine), Jorge Sánchez (productor de cine), Magnolia Flores (Directora de ballet independiente de México), Eduardo Vázquez (poeta), Jorge González de León (poeta), Julie Egurrola (actriz), Daniel Giménez Cacho (actor), Bruno Bichir (actor), Ilse Salas (actriz), Ofelia Medina (actriz), Begoña Lecumberri (productora) Las Reinas Chulas: Marisol Gasé (actriz), Cecilia Sotres (actriz), Nora Huerta (actriz) y Ana Francis Mor (actriz). Laura Valencia (artista visual), Mónica Castillo (artista visual), Fernando Rivera Calderón (músico). Plataforma de Arte y Cultura por la paz con justicia dignidad.

ha emprendido con el propósito de *hacer aparecer*⁵¹ en el ámbito público los duelos, las pérdidas y los daños provocados por la violencia de la *guerra contra el narcotráfico* y de este modo subvertir los *marcos* que discriminan entre las vidas identificadas como merecedoras de llanto y duelo y las vidas que no se consideran “propiaamente vividas” ni valiosas.⁵²

Debido a que la subversión de estos *marcos* está ligada a los esfuerzos por constituir una forma de orden que reconozca el *estado de guerra interna no civil*⁵³ —en el cual nos encontramos—, combata la violencia y provea atención a las víctimas e imparta justicia, propuse concebir las luchas políticas emprendidas por la sociedad civil organizada como *prácticas contra-hegemonías*, entendidas por Chantal Mouffe como prácticas que “intentarán desarticular el orden existente para instalar otra forma de hegemonía”.⁵⁴

Siguiendo a Mouffe propuse que, los proyectos colaborativos —objeto de mi investigación doctoral—, han contribuido a las *prácticas contra-hegemonías* llevadas a cabo por la *sociedad civil organizada* a través de *intervenciones agonistas*. Estas intervenciones han consistido en inaugurar *espacios de aparición* donde los recuentos de homicidios y de desapariciones forzadas son presentados como pérdidas irreparables de vidas humanas ante una pluralidad

⁵¹ *Aparecer* quiere decir ser percibido a través de los sentidos, implica ante todo ser visto y escuchado por alguien más que uno mismo. En *La vida del espíritu* Hannah Arendt plantea que sólo es posible aparecer en presencia de “receptores capaces de percibir, reconocer y manifestar reacciones [...] frente a lo que [...] [se presenta] ante ellos como objeto de su percepción” [Hannah Arendt, *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política* (Madrid: Centro de estudios constitucionales, 1984), 31]. Por lo tanto, aparecer significa invariablemente *aparecer para otro u otros*. Cf. Judith Butler, “Bodies in Alliance and the Politics of the Street” en *European Institute for Progressive Cultural Policies (EIPC) Transversal #occupy and assemble* 10 (2011), <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en/> (consultado el 28 de agosto de 2012).

⁵² Cf. Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (Buenos Aires: Paidós, 2010), 13-14.

⁵³ De acuerdo con Carlos Illades y Teresa Santiago, el aparato autoritario que instrumentó la *guerra sucia* durante los años 70 y 80 del siglo XX sobrevivió a la alternancia en el poder y se actualizó como un *estado de guerra interna no civil* a partir de la puesta en marcha de la *estrategia de seguridad* de Felipe Calderón en diciembre de 2006. Cf. Carlos Illades y Teresa Santiago, *Estado de guerra: De la guerra sucia a la narcoguerra* (México: Ediciones Era, 2014), 155, 178 y 181.

⁵⁴ Mouffe, “Which Public Space for Critical Artistic Practices?”, 156-57.

que, en el mejor de los casos, las *aprehende* en cuanto tales,⁵⁵ constata que esas vidas humanas ahora ausentes han existido y sobre todo, da cuenta de lo que ha ocurrido con ellas o en su defecto, subraya la necesidad de conocer lo que les sucedió.

En resumen, la posibilidad planteada en mi investigación doctoral es que estas *estrategias estéticamente convocantes* han ofrecido a los voluntarios que las han puesto en práctica la oportunidad de *dar forma*, *dar sentido* y *hacer aparecer*:

Dar forma a objetos e imágenes; a la congregación de estos objetos e imágenes en montajes efímeros y/o portátiles; a redes de colaboración y en ocasiones, a procesos de identificación recíproca entre los participantes.

Dar sentido al pasado y al presente; tanto a experiencias vividas en carne propia como a sucesos y acontecimientos ocurridos a otras personas a quienes los participantes no necesariamente conocen ni conocerán.

Hacer aparecer para conferir realidad a asuntos, acontecimientos y problemáticas que no están siendo cabalmente reconocidos ni atendidos, lo cual implica a su vez, mostrar que las pérdidas y los daños relacionados con los homicidios y las desapariciones forzadas en México no sólo conciernen a quienes han sido directamente afectados por ellos.⁵⁶ En este sentido, *hacer aparecer* también tiene como propósito impedir que estos crímenes permanezcan impunes y sean olvidados con el paso del tiempo.⁵⁷

⁵⁵ La *aprehensión*, de acuerdo con Butler, constituye un “modo de conocer (*a mode of knowing*) asociado con el sentir y el percibir, pero de una manera que no es siempre –o todavía no– una forma conceptual de conocimiento [*i. e.* reconocimiento]” Butler, *Marcos*, 18.

⁵⁶ Cf. Blair, “Memoria,” 70-72. Riaño *et al.*, *Recordar*; 42-45.

⁵⁷ Cf. Arendt, *Condición*, 78.



Figura 1. Jornada pública de bordado organizada por Fuentes Rojas en el Jardín Centenario, Coyoacán, Ciudad de México, diciembre 2, 2012.



Figura 2. Fuentes Rojas en Coyoacán, *et al.*; marchando por Paseo de la Reforma al cumplirse 1 año de la desaparición forzada de 43 estudiantes normalistas en Ayotzinapa, Guerrero. Fotografía: Ciudad de México, septiembre 26, 2015.

Bibliografía

- AGOSIN, Marjorie. *Tapestries of Hope, Threads of Love. The Arpillera Movement in Chile*. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2008.
- ARENDT, Hannah. *La vida del espíritu. El pensar, la voluntad y el juicio en la filosofía y en la política*. Madrid: Centro de estudios constitucionales, 1984.
- BAL, Mieke. “Visual Essentialism and the Object of Visual Culture”. *Journal of Visual Culture* 2 (2003).
- BELTING, Hans. *Art History after Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- BOTEY, Mariana y Cuauhtémoc Medina, coord. *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche y fantasmagoría*. México: UNAM, Siglo XXI, Palabra del Clío, 2014.
- BOZAL, Valeriano, ed. *Historia de las ideas estéticas contemporáneas*, vol. 1. Madrid: Visor, 2000.
- BREA, José Luis. “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 3 (2006).
- BRUZZONE, Gustavo y Ana Longoni, ed. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BUTLER, Judith. “Bodies in Alliance and the Politics of the Street”. *European Institute for Progressive Cultural Policies (EIPC) Transversal #occupy and assemble* 10 (2011).
- BUTLER, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: HUM/CENDAC, 2009.

- DELGADO BARÓN, Mariana. “Ley de Justicia y Paz en Colombia: la configuración de un subcampo jurídico-político y las luchas simbólicas por la inclusión”. *Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad* 6: 2 (2011).
- DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge: MIT Press, 2005.
- DUNCUM, Paul. “Visual Culture: Developments, Definitions, and Directions for Art Education”. *Studies in Art Education* 42: 2 (2001).
- GIUNTA, Andrea. “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina”. *Errata* 1, Arte y Archivos (2010).
- GONZÁLEZ, Ramelle, ed. *Threads Breaking the Silence: Stories of the Women of the CPR-Sierra from the Civil War in Guatemala*. Guatemala: La copia fiel, 2005.
- GUASCH, Anna María. “Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión”. *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 1 (2003).
- GUILLERMOPRIETO, Alma, coord. *72 Migrantes*. México: Almadía, 2011.
- HERNÁNDEZ, Carmen, *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2002.
- ILLADES, Carlos y Teresa SANTIAGO. *Estado de guerra: De la guerra sucia a la narcoguerra*. México: Ediciones Era, 2014.
- JAY, Martin. “That Visual Turn”. *Journal of Visual Culture* 1 (2002).
- JOYCE, Trevor, y Shepherd Steiner, eds. *Cork Caucus: on art, possibility & democracy*. Dublin/Revolver, Berlin: National Sculpture Factory, 2008.
- KULTERMANN, Udo. *Historia de la Historia del arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Akal, 1996.

- LACLAU, Ernesto y Chantal MOUFFE, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- LONGONI, Ana. “La legitimación del arte político”. *Brumaria* 9, (2005).
- LÓPEZ, Miguel A. “How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?”. *Afterall / Online / Journal* 23 (2010).
- MESSER-DAVIDOW, Ellen, David R. SHUMWAY, David J. SYLVAN, eds. *Knowledges: Historical and Critical Studies in Disciplinarity*. Virginia: Virginia University Press, 1993.
- MIRZOEFF, Nicolas. *Visual Culture Reader*. Nueva York: Routledge, 2002.
- MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- PREZIOSI, Donald. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Nueva York: Oxford University Press, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- RIAÑO ALCALÁ, Pilar, Suzanne LACY, et al. *Arte, memoria y violencia*. Medellín: Corporación Región, 2003.
- RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones*. Santiago: Materiales Pesados, 2007.
- SAID, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: Debate, 2002.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Invitación a la estética*. México: Grijalbo, 1992.
- SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.
- SHOUSE, Eric. “Feeling, Emotion, Affect”. *M/C Journal* 8: 6. 2005.
- WINCKELMANN, J.J. *De la belleza en el arte clásico. Selección de estudios y cartas*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.
- ZEITLIN Cooke, Ariel, y Marsha MacDowell, eds. *Weavings of War. Fabrics of Memory*. East Lansing, Michigan: Michigan State University Museum, City Lore, Inc., New York and Vermont Folklife Center, 2005.

AVISO LEGAL

De la latencia a la elocuencia. Diálogos del historiador del arte con la imagen coordinado por Mónica Pulido Echeveste fue publicado por la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia.

La edición electrónica de un ejemplar (12,365 KB) fue preparada por el Área Editorial de la ENES, Unidad Morelia. La coordinación editorial estuvo a cargo de Cecilia López Ridaura, Raúl Casamadrid, Edith López Trejo y Maricruz Barrera Chávez. El diseño y formación fue realizado por Alter.Nativa Gráfica.

Ilustración de portada: Microfotografía de Eumelia Hernández, 2012.

Primera edición electrónica en formato PDF: 16 de abril de 2018.

D. R. © 2018. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES Unidad Morelia
Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701, Col. Ex Hacienda de San José de la Huerta,
C. P. 58190, Morelia, Michoacán.

ISBN: 978-607-30-0306-3

Esta edición fue realizada gracias al apoyo del
Programa UNAM-DGAPA-PAPIME PE403915

La presente publicación contó con dictámenes de expertos externos de acuerdo con las normas editoriales de la ENES Morelia, UNAM.

Esta edición y sus características son propiedad de la
Universidad Nacional Autónoma de México.

Prohibida su reproducción parcial o total por cualquier medio sin autorización escrita de su legítimo titular de derechos.

Hecho en México

De la latencia a la elocuencia. Diálogos del historiador del arte con la imagen. Los cuatro ensayos que se reúnen en este volumen versan sobre temas y temporalidades muy diversos: desde las técnicas y materiales de la pintura novohispana, hasta el surgimiento de nuevos soportes y géneros en el arte multimedia que se inició en México en la década de los noventa. Tablas y lienzos del siglo XVI, imágenes que se presumen milagrosas, bordados de hilos multicolores que dan nombre a los rostros de desaparecidos y actos performáticos que experimentaban con nuevas tecnologías convergen aquí bajo el gran manto de la historia del arte para preguntarse ¿cómo se construye desde un diálogo continuo entre las imágenes, los documentos primarios y la teoría, un objeto de estudio?