

Presentación

El arte es sobre todo un estado del alma...

Marc Chagall

Esta edición especial de *Gaceta Colón* se halla dedicada al arte y sus diversas expresiones. Habiendo convocado a especialistas en este ámbito, se ofrece en las siguientes páginas una perspectiva que va de la revisión histórica del patrimonio artístico mexicano y mundial, hasta un acercamiento al quehacer que hoy en día da vida al arte en Veracruz...

De las cuevas de Altamira a los muros pintados por Diego Rivera y su concepción de la Historia; de los mitos sobre la profesión del historiador del arte, a ese extraño oficio — por poco entendido — de la curaduría; del contexto artístico que vivió San José de Calasanz, a los lienzos plasmados por viajeros e ilustradores sobre la población afroestiza de Veracruz en el siglo XIX; del rescate del patrimonio cultural por parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia, al Museo de Quai Branly, en París, emblemático del siglo XXI, el diálogo y los nuevos caminos del arte; de la obra plástica de Manuel Velázquez, autor de las obras de portada y contraportada de este número y de las voces femeninas, voces de todos, cuyas obras — pintura, instalación, cerámica —, nos hablan e invitan a que las escuchemos, al desempeño en el teatro de una egresada de la licenciatura en Historia del Arte...

Arquitectura, artes plásticas y literatura son abordadas por nuestros colaboradores bajo el género de artículo de divulgación, más el añadido de una entrevista. El arte nos hace mejores seres humanos... Agradecemos a todos ellos su generosidad al compartir con nuestros lectores su pensamiento.



Marc Chagall. *El violinista azul* (1947).

Universidad Cristóbal Colón
DIRECTORIO

Francesc Fuster Ángel

Rector

José Manuel Asún Jordán

Vicerrector General y Académico

Marcelo Benítez Ferradás

Vicerrector de Formación y Cultura

Félix Ávila Grajales

Vicerrector de Administración,

Vinculación y Desarrollo

José F. Unanua Pagola

Profesor emérito y asesor

Hugo Fernández Hernández

Director General Académico

Minerva Escamilla Gómez

Directora General de Extensión Universitaria

Gaceta Colón

Directora

Minerva Escamilla Gómez

Consejo editorial

José Manuel Asún Jordán

Marcelo Benítez Ferradás

Hugo Fernández Hernández

Edmundo Gómez Martínez

Lourdes Muñoz Espejo

Coordinador editorial

y corrección de textos

Edmundo Gómez Martínez

Diseño editorial

Eduardo M. Castro Gómez

Portada:

Instrumento 1

Contraportada:

Instrumento 3

Obras plásticas de Manuel Velázquez.

Técnica mixta sobre madera.

Fotografías de las obras proporcionadas
por el autor.



Contenido

Notas de *La forma mínima* la más reciente exposición
de Manuel Velázquez *

Luis Josué Martínez Rodríguez 3

1939-2009: 70 años al rescate del patrimonio cultural, el
Instituto Nacional de Antropología e Historia *

David A. Morales Gómez 7

Calasanz y su apreciación del arte *

Alberto Azcona Ontoria 13

...Non Stop ...Arte... Non Stop ...Arte ...Non Stop
...Arte ...Stop ¿Eject? *

Laurence Le Bouhellec 19

El oficio de curar *

Luis Adrián Vargas Santiago 25

Complejidad y actualidad de los estudios de
Historia del Arte *

Emilio García Montiel 28

Voces femeninas, voces de todos *

Raquel González Jiménez 33

La población afroestizada de Veracruz vista por viajeros
e ilustradores del siglo XIX *

Minerva Escamilla Gómez 36

Tania Hernández Solís: mi vida con el teatro *

Entrevista: Carlos Edmundo Gómez Martínez 44

El concepto de la Historia en Diego Rivera *

Ida Rodríguez Prampolini 48

Gaceta Colón es un órgano de divulgación de la Universidad Cristóbal Colón, editado por la Vicerrectoría de Formación y Cultura/Dirección General de Extensión Universitaria, a través de la Coordinación de Difusión Cultural. Certificado de licitud de título, licitud de contenido y de reserva de derechos al uso exclusivo de título en trámite. Carr. La Botica Km. 1.5, s/n. Apartado Postal 167, Veracruz, Ver. C. P. 91930. México. Tels. (229) 9 23 29 50 al 53, ext. 1702.

Impresa en los talleres de la Imprenta Universitaria, Roble no. 8. Col. Venustiano Carranza, Xalapa, Ver. Tiraje: 2000 ejemplares. Distribución gratuita. Publicación trimestral. Año XIX. Número 120-121. Cuarta época. Julio-diciembre, 2008. Impreso y hecho en México.

Los artículos, colaboraciones, comentarios y sugerencias pueden enviarse a la siguiente dirección electrónica: egomez@aix.ver.ucc.mx

Todas las opiniones vertidas en los textos son sólo responsabilidad de los autores.

NOTAS DE LA FORMA MÍNIMA LA MÁS RECIENTE EXPOSICIÓN DE MANUEL VELÁZQUEZ

Luis Josué Martínez Rodríguez *
29 de junio de 2009
Xalapa, Ver.

En Manuel Velázquez¹ la libertad creativa parece ser el valor predominante. Desde sus inicios rechazó la complacencia estética de sus maestros dentro de la Facultad de Artes Plásticas de Xalapa, los cuales habían caído en lugares comunes como la abstracción lírica y expresionista, en cambio Velázquez se aventuró en una estética agresiva en forma, materia y concepto. El gusto por la investigación plástica lo ha llevado a introducir en su *corpus* creativo lenguajes como la escultura, la instalación y la fotografía. Sin embargo, a mi parecer, es en la artesanía y en la pintura donde se encontró en una continua renovación creativa y crítica.

Quizá su único compañero de viaje, a nivel regional, en la constante experimentación, sea el escultor Roberto Rodríguez. Sin embargo, las relaciones existentes entre las obras de ambos se han matizado llegando al punto actual donde hay más diferencias que coincidencias. Rodríguez sigue manteniendo la forma y la materia como una experiencia evocativa de ensoñaciones y narrativas individuales, buscando una relación cada vez más estrecha con la naturaleza, especialmente con el paisaje, logrando por momentos un trabajo sumamente delicado de pretendida fragilidad. Por otro lado, Manuel se ha abstraído en aquella forma mínima donde pretende alcanzar una significación nula. Pareciera que mientras más tiene contacto con la educación y la teoría de las artes y el lenguaje, su producción se repliega más y más a ella misma. Paradójicamente el artista ha

expresado un interés particular porque su obra se relacione de manera directa con el espectador, sin un discurso verbal que sirva de mediador. Sin embargo, al ser una construcción matérica que pretende no ser más que eso, expulsando así todo nivel anecdótico y narrativo, su obra marca un distanciamiento con el espectador común cuya vía de entendimiento y relación con el mundo es principalmente por medio del relato.

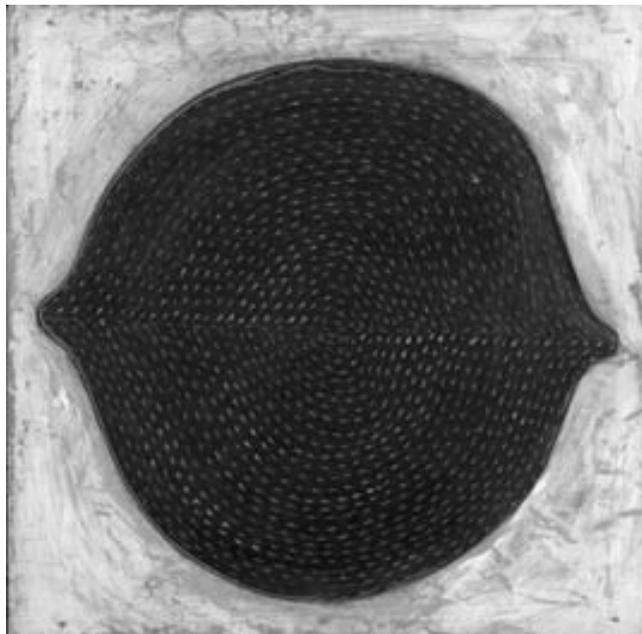
En sus primeros trabajos acudía a una representación tosca, una masa densa de signos y símbolos que se mueven dentro de las convenciones sociales



Santo Niño de Atocha, 2009.

* Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Cristóbal Colón y maestro en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana. Ha colaborado como curador y museógrafo en diversas exposiciones de artistas locales en las ciudades de Veracruz y Xalapa, así como impartido talleres de arte contemporáneo dirigidos a apoyar proyectos creativos. En el 2008 participó en la Fundación Cultural Televisa A.C. como investigador iconográfico en dos libros. Ha sido catedrático de la UCC en Historia del Arte. Actualmente es profesor asignado en la Facultad de Artes Plásticas de la UV del Taller de Arte Contemporáneo.

¹ Nace el 26 de junio de 1968 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Estudió pintura y dibujo en la Escuela de Artes Plásticas de Chiapas, es Licenciado en Artes por la Universidad Veracruzana. Ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas, tanto nacionales como internacionales en México, Canadá, Estados Unidos, Yugoslavia, Japón, Eslovaquia, Italia, Guatemala y Argentina. Ha sido director de la Escuela de Artes Plásticas del ICACH y del Jardín de las Esculturas del IVEC. Es catedrático de la Facultad de Artes Plásticas de la U.V. Actualmente vive y trabaja en Xalapa, Veracruz.



La forma mínima, 2009.

determinadas (cruces, cristos, corazones, huellas, etc.) subvertidos por medio de agresiones, tanto en los niveles semántico y sintáctico, como en el pragmático. En cambio, su trabajo más reciente maneja únicamente una figuración base: un objeto definido por líneas que lo delimitan de un espacio plenamente abstracto, un fondo densamente trabajado. Parece que la figura es capaz de crear su propio espacio, es decir, el espacio del cuadro es una emanación de ésta, parte sustancial que la delimita y constituye.

La forma mínima, la serialización y la estructura modular son los elementos que ahora acompañan su obra, explicados por el mismo artista como un acercamiento a las posturas minimalistas.² Desde mi punto de vista, esta apreciación es confusa y problemática, pues estos elementos son simplemente los rasgos externos del minimalismo.³ En éste, la forma mínima, la serialización y la estructura modular parecen ser el reflejo de ciertas condiciones materiales de producción de sociedades tecnológicamente avanzadas. La serialización es industrial y se percibe un enfriamiento de las formas, así como composiciones matemáticamente racionales que conllevan a una determinada "perfección". En este sentido, el minimalismo rechaza el detalle, pues éste implica tensiones internas dentro de la obra y desvía la idea

de ésta como un todo, así como enfatiza una determinada personalidad del artista y refleja una intensidad. En cambio, el detalle en la obra de Manuel Velázquez, a mi parecer, se convierte en el puente de relación comunicativa con el espectador. Aun cuando Manuel Velázquez utiliza la serialización sistemática, está en mayor relación con un modelo libre que industrial. Los objetos están impregnados de diferencias unos con otros acercándolo más a su otro campo de práctica: los medios artesanales. Como las artesanías, sus cuadros pueden ser iguales mas no idénticos, cada uno es trabajado por separado y expresa una identidad peculiar. Esta gestualidad es un rotundo punto de quiebre con el minimalismo. Para mi gusto, si hay que seguir esta imperiosa necesidad que tienen los artistas locales por relacionarse con la historia del arte estadounidense y europeo, su obra estaría más cercana a los neofigurativismos, neoinformalismos y neoprimitivismos.⁴ En el caso de nuestra propia tradición, aparte de su acercamiento a la artesanía, tiene puntos de contacto conceptual con algunos exponentes de la generación de la ruptura,⁵ dentro de su programa formal que da cohesión interior a las piezas múltiples, provocando alusiones a signos heterogéneos, según el orden semántico referenciado por el espectador.

² En una entrevista realizada por *Frida Mazzotti*, Manuel Velázquez expresa: "[...] la parte fundamental es un ejercicio sobre los conceptos del minimalismo; dicho ejercicio resulta de una labor deconstructiva que permite reformular significados y significantes".

³ Término utilizado para un movimiento artístico, principalmente tridimensional, que surgió en la década de los sesenta del siglo XX en Estados Unidos, el cual tuvo su apogeo de 1965 a 1968.

⁴ Estos "neos" son tendencias contemporáneas que aparecieron principalmente en Europa y Estados Unidos producto de un regreso a la pintura como medio expresivo válido y actual. Si bien surgen desde los sesenta, tienen un peso importante en las exposiciones y ferias en la década de los ochenta, impulsados por un "vitalismo artístico" y un rechazo a los discursos conceptualistas y apropiacionistas.

⁵ Se le conoce como la generación de la ruptura a un grupo de artistas que en la década de los sesenta busca desplazar el nacionalismo caduco en la pintura, impuesto por los muralistas, para refrescar, por medio de la abstracción y sus recursos sintácticos y semánticos, la escena del arte mexicano.

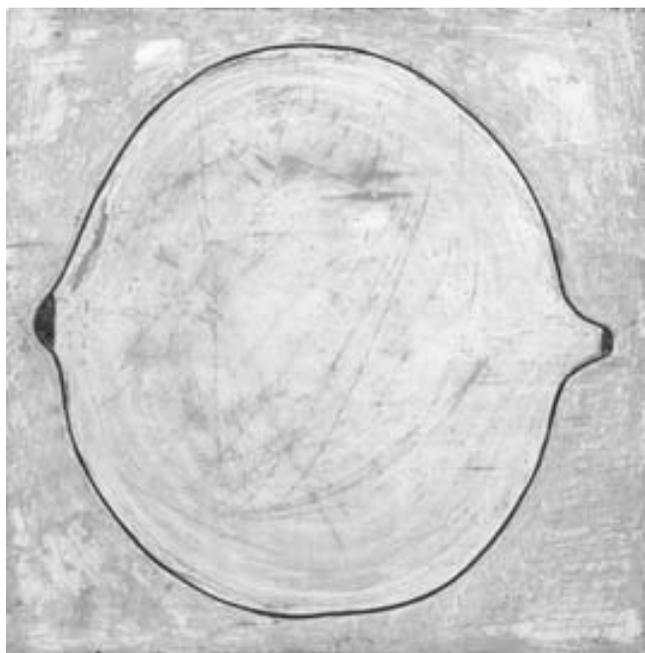
Técnicamente el productor realiza secuencialmente tres acciones contradictorias: construye, destruye y vuelve a construir. Inicia con la aplicación de capas de pintura sobre el soporte, usualmente madera, más tarde aplica un dibujo, quizá añade una capa más de pigmento para después ir despintando y así ir descubriendo la imagen y los colores del primer proceso. Despinta y perfora con lijas y gubias, realizando una acción agresiva y delicada a la materia. Más tarde pule la superficie impregnada de grafito, produciendo una capa brillante. Este proceso le otorga a la pieza una densidad pictórica enfatizada por las formas orgánicas presentadas como elementos únicos de composición. Dichas formas son variaciones de un mismo objeto.

Al utilizar una forma única reiteradamente, trata de borrar la relación binaria habitual del signo: significado y significante. Repite el significante tantas veces que va diluyendo al primero hasta borrarlo. El significante va adelgazando su relación con el significado, relación ya subvertida en un primer momento por lo poco cotidiano de la figura, difícilmente identificable para el espectador. Dicha figura guarda un leve parecido a una semilla, pero quizá sea un recipiente, quizá un ojo. La imprecisión icónica de la obra, así como su reducción sintáctica a sólo ese elemento en la imagen, hacen de ella un reducto abstracto, sin embargo, si su juego es la indeterminación de significado ¿por qué otorgarnos una figura concreta? Su serialización permite, a fuerza de la reiteración, un juego con el espectador de borrar el significado, éste poco importa. El recurso es semejante a los juegos de repetición de una palabra en

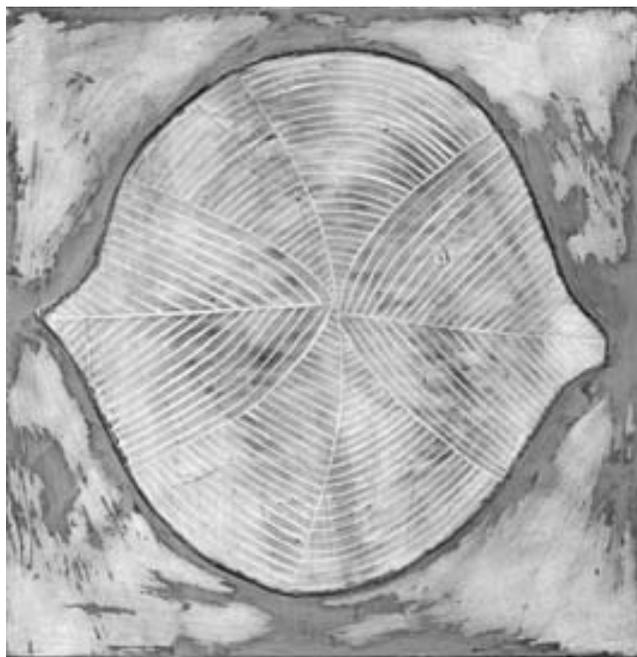
voz alta, el sonido se va convirtiendo en un continuo monótono y la palabra deja de tener su valor semántico para convertirse en un sonido absurdo, inútil en la lógica cotidiana.

Manuel Velázquez invita al espectador a un juego de relación con la obra distinto al habitual. Bajo esta programación artística, el trabajo destructivo-constructivo de la imagen a nivel material y el desgaste del significado a partir de la serialización de su único objeto figurativo, pretende eliminar todo discurso lingüístico e instaurarse en un discurso meramente plástico. El código de representación realista del lenguaje pictórico imperante, desde el renacimiento al impresionismo, ocasionó una manera de recibir el cuadro por parte del espectador a través del discurso narrativo. Para entender el cuadro necesitamos saber la historia que hay detrás o alrededor de la obra. Estas nociones elementales de lectura se ejemplifican con la manera reiterada de ver la obra de Vincent van Gogh, no observando la pintura en sí, sino depositando toda su significación en la anécdota de la vida del autor. Este nivel de lectura imposibilita realmente mirar y comprender la pieza, arrojando experiencias fútiles que caen en una enajenación banal.

La obra de Manuel impide este tipo de lecturas al diluir el nivel semántico al grado mínimo, así el significado del cuadro partirá de la experiencia que el espectador tenga directamente con la materia transformada en pieza artística. Acercarse, recorrer las espesuras de los fondos, los trazos agresivos de la gubia, sentirse invadido por los colores ocres. Estas experiencias



La forma mínima 1, 2009.



La forma mínima 2, 2009.



La forma mínima 3, 2009.

sensoriales se ven enfatizadas a través de la relación entre todas las piezas que Manuel Velázquez dispone en sus exposiciones: los cuadros no se deben ver como obras individuales separadas las unas de las otras, sino como módulos. El módulo implica que estamos ante una sección de un todo, y no ante algo terminado y delimitado. Así, viendo cada bastidor como módulo, nos acercamos más al lenguaje de las “ambientaciones” que al de la pintura tradicional, donde el espectador se ve envuelto corporalmente por la obra visual haciendo de la experiencia artística un hecho físico contundente.

El sistema modular hace que la noción del cuadro, como objeto autónomo sintáctica y semánticamente, se vea fracturada, negando el gusto complaciente de una estructura inmanente, satisfecha en sí misma. Es por ello que la obra funciona como un irruptor en la normatividad de la pintura como un todo y, por partida doble, un irruptor de la narratividad ilustrativa de la explicación que buscamos habitualmente cuando estamos ante una pintura. Despedaza las posibilidades de relatos lineales para depositarnos en una experiencia particular, haciendo posible una relación *otra* con la pieza. Ante la desaparición de mis anclas habituales no queda más que cambiar e inventar una nueva forma de relacionarme con la obra. Al eliminar esta narratividad obliga al es-

pectador a enfrentarse con su capacidad para relacionarse de manera sensorial con la pintura, activando el sentido del tacto y el gusto en relación con el de la vista, así se agudiza la percepción hasta un punto abstracto que implica una fuga del nivel analítico y reflexivo cediendo paso al sensitivo. En este sentido puede funcionar también la serialización del objeto presentado, a manera de repeticiones tántricas donde se crea un espacio en blanco en la conciencia, limpiando con ello los miedos y deseos.

Ahora bien, es evidente que este nivel de lectura y experiencia puramente sensorial requiere una concentración, aguda y constante, con la pieza, pues de igual manera, la obra puede llevar a una especulación complaciente donde el cuadro se entienda como pura materia decorativa, vacía y banal, presta para engalanar alguna sala familiar. Creo que este es uno de los principales riesgos que puede correr esta nueva etapa de Manuel Velázquez, su pretendida autonomía pone en riesgo la apertura a una experiencia artística compleja y polisémica que encuentre la posibilidad de virar a una experiencia estéril. Por mi parte, estas líneas

intentan mostrar el salto de esta última experiencia a la primera.



La forma mínima 7, 2009.

1939-2009: 70 AÑOS AL RESCATE DEL PATRIMONIO CULTURAL, EL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

David A. Morales Gómez *

Para el maestro Felipe Solís Olguín *in memoriam*

En 1921 surge la Secretaría de Educación Pública (SEP), Manuel Gamio ingresa a esta Secretaría y traslada el Departamento de Antropología en 1925, mismo que, con el paso del tiempo, se convierte en una dirección, entre cuyas principales funciones se hallaba la de proteger los monumentos históricos y artísticos. Con esta Dirección de Antropología se promueve una ley de monumentos para dejar atrás la legislación porfirista, que ya había sido superada por las transformaciones constitucionales del estado y gobierno federal. Será para el año de 1928 que se cree una comisión para revisar el código civil del distrito y territorios federales, donde se deja en claro que los monumentos arqueológicos e históricos deberían contar con una nueva ley, en tanto que la Dirección de Arqueología de la Secretaría de Educación Pública revisaba y actualizaba el proyecto del licenciado Nieta y Núñez.

Con estos fundamentos fue redactada la primera ley posrevolucionaria de la protección al patrimonio cultural, promulgada el 30 de enero de 1930.

La nueva ley determinó la fusión de la Dirección de Arqueología y la Inspección General de Monumentos para formar con ambas el Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos de la Secretaría de Educación Pública, con la función de catalogar y proteger los monumentos y lugares de belleza natural, de la propiedad nacional o sujetos de la jurisdicción de gobierno federal, así como los monumentos ubicados en el distrito y territorios federales.

En la misma ley se dispuso la integración de un departamento de museos que coordinaría a los de Arqueología, Historia, Etnografía y demás de la Secretaría de Educación Pública, al igual que las galerías de escultura y pintura. El nuevo departamento debería iniciar sus funciones en enero de 1931; entre tanto, de manera provisional, los museos y las galerías quedaron adscritos al Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos.



3 Zapotes.



3 Zapotes.

* Arqueólogo del INAH; ex catedrático de la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Cristóbal Colón, curador de la exposición *Veracruz, antiguas culturas del Golfo de México*.

Fotografías: Revista *Arqueología Mexicana*, número 7. Edición especial. Tema: "Imágenes históricas de la arqueología en México siglo XX". Mayo de 2001.

Aunque el departamento de museos no llegó a organizarse, el de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos se fortaleció con la promulgación de otra ley de monumentos, el 27 de diciembre de 1933, con el reglamento de dicha ley, el 6 de abril de 1934.

El departamento quedó como el órgano de la Secretaría de Educación Pública, a través de la cual ejercía las funciones relacionadas con el patrimonio cultural, y se organizó con una dirección de monumentos coloniales y de repúblicas y otros monumentos prehispánicos, las que disponían en todo el país de inspectores y vigilantes.

La nueva ley declaró que todos los monumentos arqueológicos inmuebles y los objetos que dentro de ellos se encontraran pertenecerían al dominio de la nación e introdujo el deber, para quienes poseyeran colecciones arqueológicas privadas de inscribirlas en una oficina de registro de la propiedad arqueológica particular. Esta función corre a cargo el día de hoy por parte de la Dirección de Registro Arqueológico.

Otra novedad de importancia fue la creación de una comisión consultiva de monumentos, integrada por representantes de diversas dependencias gubernamentales y de instituciones científicas y profesionales; era indispensable consultar la opinión de esa comisión



Monumento 2. El Castillo de Teayo, Veracruz, 1944.

para la toma de decisiones que afectaran a los monumentos.

Otro problema de gran importancia eran las ambigüedades en el régimen de propiedad de objetos arqueológicos; sin embargo, esas leyes permitieron grandes avances en el estudio y la protección del patrimonio cultural, sobre todo después de que se organizó el Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1939.

El Instituto Nacional de Antropología e Historia.

En 1938, el general Lázaro Cárdenas, entonces Presidente de la República, deseoso de que se obtuvieran mejores resultados en las labores del gobierno federal para la conservación de los monumentos nacionales y para el estudio de los grupos indígenas, presentó al

Congreso de la Unión una iniciativa legal con el fin de transformar el Departamento de Arqueología e Historia de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en un instituto que al tener personalidad jurídica propia contara con recursos superiores a los que el gobierno federal podría suministrarle y así recibir aportaciones de las autoridades estatales y municipales, junto con fondos particulares.

- 1) Exploración de las zonas arqueológicas del país.
- 2) Vigilancia, conservación y restauración de monumentos arqueológicos, históricos y artísticos de la



Monumento 51. El Castillo de Teayo, Veracruz, 1944.



El Castillo de Teayo, Veracruz, 1944.



Excavación de la enorme ofrenda dedicada al Señor de los muertos. Mictlantecuhtli en el Zapotal.



Quiahuiztlan, Veracruz, 1945.

- república, así como de los objetos que en ellos se encuentren.
- 3) Realización de investigaciones que interesen a la arqueología y a la historia de México, a la antropología y a la etnografía, principalmente de la población indígena del país.
 - 4) Publicación de obras relacionadas con las materias ya expuestas.
 - 5) Las demás leyes de la república que le confieren.

Según lo previsto, el patrimonio del INAH quedó formado con los bienes y recursos que el Estado le señaló, con las asignaciones presupuestales que el gobierno federal quedó obligado a proporcionar anualmente, con los edificios, monumentos y colecciones que hasta entonces tenían el Departamento de Monumentos, el Museo Nacional y otros museos; con los productos de las cuotas por visitas a los monumentos, zonas y museos, venta de publicaciones y otros servicios por los bienes que adquiriera por herencia, legado donación o cualquier otro título.

En materia de arqueología.

Para 1877 se inician las excavaciones arqueológicas en Oaxaca y, en 1890, en Cempoala, Veracruz; esta última considerada como una de las más importantes, por lo que entre 1896 y 1897 se crean las Leyes de Protección del Patrimonio Arqueológico y la Carta Arqueológica de la República.

Desde 1939 se exploran algunos sitios del norte de México como son Guasave en Sinaloa y Río Chico en Chihuahua; tres años después en el estado de Tabasco Matthew Stirling explora La Venta. Para 1940 se inician las exploraciones en la otrora ciudad de Tula, dejando al descubierto las famosas esculturas de los atlantes; será en 1949 cuando se inicie el rescate de enterramientos humanos con sus ofrendas en Tlatilco, Estado de México.

Con el descubrimiento de la Tumba del rey Pacal en 1952, como uno de los descubrimientos más

importantes de la arqueología mexicana, se inicia un cambio en las actividades arqueológicas; es decir, las exploraciones arqueológicas dieron la pauta para la apertura pública de sitios. En este momento se da auge a la investigación, como se constata con la elaboración de un mapa de la gran urbe teotihuacana, los trabajos en los valles de Oaxaca, en la cuenca de México y los valles de Xochicalco.

En los últimos cuarenta años los trabajos en zonas arqueológicas ya no son con el afán de su apertura al público, sino que van más allá; es decir, se desarrollan trabajos sistemáticos de investigación, donde no sólo sobresale la arquitectura monumental, la evidencia arqueológica, el dato arqueológico, sino que además los investigadores trabajan en conocer patrones de asentamiento, la vida cotidiana, se trabaja sobre los habitantes, la población, sus herramientas y utensilios.

Para la década de los cincuentas son trabajados sitios que presentan evidencia de mega fauna como el mamut descubierto en Santa Isabel Ixtapa en 1952. En el año de 1955 se realizan trabajos en los estados de Oaxaca y Jalisco, en el primero de ellos se recupera una lápida en Las Margaritas y en el segundo se explora la tumba del Arenal en Etzatlán. En 1956 se realizan trabajos de reconstrucción en el Cuadrángulo de las Monjas en Uxmal, Yucatán; se interviene el sitio de Peñitas en Nayarit. Otros proyectos arqueológicos realizados fueron Tlatelolco, en la ciudad de México y Xochicalco en el Estado de Morelos (1958). En 1962 son intervenidas la zona arqueológica de Hua-palcalco, en el Estado de Hidalgo, así como la cueva de El Purrón, en Tehuacán.

Entre 1963 y 1964 por instrucciones del presidente de la República Mexicana, Lic. Adolfo López Mateos se inicia la construcción del Museo Nacional de Antropología, recinto en el cual se exhiben las piezas representativas de las culturas mesoamericanas, muchas de ellas provenientes de varias ciudades mesoamericanas, como un ejemplo de las diversas culturas

que habitaron el México prehispánico. Y es en este espacio museístico donde se pueden conocer los límites culturales, la arquitectura, los elementos constructivos, y las piezas más importantes o relevantes de cada cultura, ciudad o grupo étnico.

En este año también se concreta otra etapa de investigación en la Ciudad de los Muertos, Teotihuacán, con las exploraciones de la calzada del mismo nombre, un año después se inician los trabajos en Tlapacoya y el descubrimiento de otro mamut en el ex lago de Texcoco, es el momento de la arqueología prehistórica.

Corría el año de 1967 cuando inicia otra etapa de investigación en la gran pirámide de Cholula, dejando al descubierto el Altar No. 1 y permitiendo conocer la secuencia cronológica de esta ciudad. En la segunda década de los años setenta se realiza uno de los descubrimientos más importantes de la cultura mexicana, cuando en la madrugada del 21 de febrero de 1978 es descubierta la escultura de la Coyolxauhqui, con lo que se inician los trabajos de exploración del Proyecto Templo Mayor. Por otra parte, en 1982 se retoma el proyecto de Yaxchilán, Chiapas, iniciado en 1973.

El final de la década de los ochentas se ve reflejado con el rescate arqueológico que se lleva a cabo en las estaciones del Sistema Colectivo de Transporte (Metro) en la ciudad de México, los rescates arqueológicos en las presas, pagados todos ellos por la Comisión Federal de Electricidad y por la colocación de oleoductos de Pemex, en los estados de Tabasco, Veracruz y Tamaulipas. Pero será durante la gestión del gobierno federal (entre 1989 y 1994) que se destinen varios millones de pesos para el Fondo Nacional Arqueológico que propone la excavación de varios sitios que aún no se habían intervenido y fuesen abiertos al público otros más que recibirían mantenimiento y conservación. Además de nuevas exploraciones, los sitios trabajados para su apertura al público fueron, en el estado de Veracruz, las

zonas de Cuajilote y Vega de la Peña al margen del río Bobos. En Puebla, la ciudad de Cantona; en el estado de Tlaxcala el cerro del Xochitécatl. Otros sitios contemplados en este fondo y que siguiendo el compromiso de la declaratoria de patrimonio de la humanidad fueron intervenidos: Teotihuacán, Monte Albán, Xochicalco, Chichén Itzá y Palenque. A los que se sumó el proyecto de Paquimé y también tres ciudades de la ruta maya en el estado de Quintana Roo; Kohunlich, Dzibanché y Kinichná.

En lo referente a museos

Desde la época virreinal los museos están presentes en México. uno de los sucesos más importantes en la historia del museo fue la creación de la Galería de Monolitos inaugurada de manera solemne en vísperas de la fiesta de Independencia por el Presidente de México Porfirio Díaz, en compañía del Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín Baranda. Esta galería se ubicaba frente al portón del Museo Nacional al fondo del patio, donde destacaban el Tablero de la Cruz de Palenque, la escultura de Chac Mool, la Piedra del Sol (Calendario Azteca), la Piedra de Tizoc y, obviamente, la Coatlicue.

Con todos estos cambios y movimientos en 1903 Alfredo Chavero propone la desintegración de este museo con la intención de crear dos museos, siendo Justo Sierra quien promueve seis años después un decreto para fundar el Museo Nacional de Historia Natural y el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. En los momentos importantes del museo el gobierno mexicano celebra convenios con tres universidades norteamericanas: Columbia, Harvard y Pensilvania; igualmente con el gobierno de Prusia, con la finalidad de crear un centro de estudios antropológicos que culminó con la Escuela Internacional de Arqueología y Etnografía Americana, en 1911.



Pirámide de los Nichos de El Tajín, hacia 1880.



Hallazgo del Señor de las Limas, captado por la cámara de un diario local de Veracruz, 1965.

Para 1877 se crea el órgano de divulgación del museo, los famosos *Anales*, donde se incluyen estudios de historia, arqueología, lingüística y etnografía. En 1895 se celebró en México el XI Congreso Internacional de Americanistas siendo la sede el museo nacional.

Al paso de los años y con el incremento de las colecciones derivadas de diversos proyectos de investigación en toda la República Mexicana, el acervo arqueológico y etnográfico comenzaba por saturar las bodegas del viejo museo, por lo que durante la gestión del presidente Adolfo López Mateos se promueve la idea de construir el Museo Nacional de Antropología en una de las áreas del bosque de Chapultepec. Es así como a principios de los años 60 se contrata al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez para la creación del nuevo Museo de Antropología que al mismo tiempo albergaría la Escuela Nacional de Antropología e Historia; ya para 1970 se construye un nuevo edificio al sur de la ciudad de México para la ubicación de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, quedando el museo destinado únicamente a la exhibición de piezas.

Actualmente el INAH tiene bajo su custodia 112 museos en el territorio mexicano, ubicados en varios estados de la república, museos nacionales como el de Antropología y el de Historia en el bosque de Chapultepec; el del Virreinato en Tepozotlán, museos regionales, museos de sitio y museos locales, todos estos, dependiendo de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones.

Patrimonio de la humanidad.

Desde la convención celebrada en 1972, sobre la Protección Mundial, Cultural y Natural, por la UNESCO, el gobierno mexicano ha participado directamente a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia, que lo atiende desde su Dirección de Patrimonio Cultural.

El gobierno de México mantiene una fuerte presencia en la Convención de Patrimonio Mundial, ya que ha participado inscribiendo en la lista de patrimonio nueve ciudades históricas: Puebla (1987), Oaxaca (1987), Guanajuato (1988), Morelia (1991), Zacatecas (1993), Querétaro (1996), Campeche (1997), Tlacotalpan (1998) y San Miguel de Allende (2008); siete sitios arqueológicos: Monte Albán (1987), Teotihuacán (1987), Chichén Itzá (1988), Tajín (1992), Uxmal (1996), Paquimé (1998), Calakmul (2002), además de Sian ka'an (reserva de la biósfera, en 1987), Sierra de San Francisco, Santuario del Vizcaíno, los Monasterios en las faldas del volcán Popocatepetl, Mariposas Monarca en la región de la biósfera, campus de la Universidad Nacional (UNAM) y el Hospicio Cabañas.

El día de hoy México mantiene 26 sitios patrimonio de la humanidad, ocupando el primer lugar en América Latina y el séptimo en el mundo, además de tener 30 pueblos mágicos.

La misión de la UNESCO con el patrimonio mundial consiste en:

- ♦ Fomentar a los países la firma de la convención y asegurar la protección de su patrimonio cultural y natural.
- ♦ Fomentar que los Estados Partes presenten lugares dentro de su territorio nacional para ser incluidos en la lista de patrimonio mundial.
- ♦ Fomentar entre los Estados Partes la elaboración de planes de manejo y emitir informes periódicos sobre el estado de preservación de sus sitios patrimonio de la humanidad.
- ♦ Ayudar a los Estados Partes a salvaguardar sus propiedades patrimonio de la humanidad, mediante la asistencia técnica y capacitación a profesionales.
- ♦ Proveer asistencia de emergencia al patrimonio de la humanidad que se encuentre en peligro inminente.
- ♦ Apoyar a los Estados Partes en la elaboración de actividades para preservar el patrimonio de la humanidad.
- ♦ Fomentar la participación de las poblaciones locales en la conservación de sus patrimonios culturales y naturales.
- ♦ Fomentar la cooperación internacional en la conservación de nuestro patrimonio cultural y natural en el mundo.

(Tomado de <http://www.unescomexico.org/patrimonio/index.htm>)



Gran incensario con cara de Tláloc y nariz de Chac. Fue encontrado sobre el piso de estuco del Montículo 4. Maticapan, Veracruz, 1937.



Exploración de la escalera situada al oeste del Montículo 2. Matacapán, Veracruz, 1937.

El INAH Veracruz.

Desde su creación en la década de los años setenta el INAH Veracruz ha participado en varios proyectos de conservación, restauración, investigación y difusión del patrimonio estatal, ha firmado convenios de colaboración con las Universidad Veracruzana y con la Universidad Cristóbal Colón, así como con dependencias gubernamentales como PEMEX, lo que ha permitido un amplio programa de intercambio académico y de investigación, además de proyectos que han generado una serie de exposiciones entre estas universidades y el INAH Veracruz.

Se han trabajado los sitios de Tajín, Zempoala, El Manatí, Paxil, Filobobos, Cuyuxquihui, Tres Zapotes, por mencionar algunos, también se han elaborado una serie de proyectos de investigación, rescate y salvamento arqueológico como los casos de Naranja, Palmas Cuatas, Cocuite, Piedras Negras, Las Puertas, Hueyapan, La Merced, Las joyas del Pescador, gasoducto Cactus-Reynosa y los trabajos carreteros de la autopista México-Puebla y La Tinaja.

Entre los hallazgos más importantes del INAH Veracruz se encuentran los bustos de madera de El Manatí, el Altar del Marquesillo y la Piedra del Cascajal, descubrimientos que han vuelto los ojos a la cultura olmeca, posicionando la arqueología nacional de nueva cuenta.



Alfarda sur y escalera del Montículo 2. Matacapán, Veracruz, 1937.

Esta delegación ha apoyado a los museos comunitarios y de sitio, con la elaboración de guiones científicos, museográficos y el montaje de sus colecciones, tal es el caso del Museo Arqueológico de Tampico El Alto, cerrado por más de 18 años al público y cuyo proyecto de reapertura fue coordinado por el INAH Veracruz, devolviendo así a la sociedad el que constituye uno de los primeros museos del Estado de Veracruz (fue inaugurado originalmente en 1941). La reestructuración museográfica de los Museos Regional Tuxteco y de Tres Zapotes; el Museo de Boca del Río, el Museo Regional de Palmillas y el Museo de la ciudad de San Andrés son otros espacios en los que ha intervenido el Departamento de Museografía del INAH Veracruz, el cual, además, ha participado en el mantenimiento de los diez museos con los que cuenta a la fecha el estado.

En su tarea de difundir el patrimonio cultural, el INAH Veracruz ha generado dos revistas de divulgación: *Ollin* y la revista historiográfica *Graphen*, a través de las cuales se dan a conocer los avances y resultados de investigación que realizan los académicos adscritos a este centro regional. Esta tarea se complementa con foros académicos, conferencias, cursos, talleres, mesas de trabajo y servicios educativos.

Finalmente, vale la pena mencionar que gracias a las gestiones del INAH Veracruz se logró obtener el decreto por el que se declara una zona de monumentos históricos en la Ciudad y Puerto de Veracruz, en el municipio de Veracruz, Estado de Veracruz-Llave”, publicada en la *Gaceta Oficial*, el 1 de marzo del 2004, así como la declaratoria de Tlacotalpan, como patrimonio de la humanidad y que, actualmente, mantiene una relación de trabajo con ese municipio, para la conservación de sus edificios catalogados; además de la defensa del histórico Parque Zamora, amenazado con ser destruido, pese a estar protegido por esta declaratoria.



Escultura procedente de Aparicio, Vega de Alatorre, Veracruz, s.f.

CALASANZ Y SU APRECIACIÓN DEL ARTE

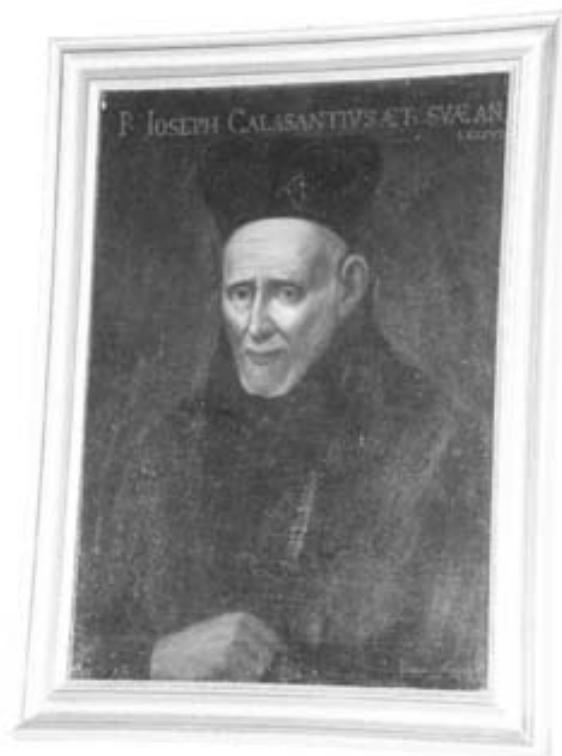
Alberto Azcona Ontoria *

Como escolapio que soy, admiro y trato de seguir a mi fundador, San José de Calasanz, cuya historia he leído y releído en torno a docena y media de biografías (varias, más de una vez). Aunque no soy teórico del mismo, ni investigador, creo poder afirmar con sencillez que lo conozco. A pesar de las matizaciones que puedan hacerme los expertos de este pedagogo práctico y militante, me atrevo a escribir (perdón por el atrevimiento, pero así me lo piden) sobre él y su sensibilidad ante el mundo artístico en que vivió.

Cuando el esfuerzo de alguien se centra en conseguir el pan de cada día, no suelen quedar momentos ni darse las circunstancias para admirar y fomentar el arte. Pero no fue ese el caso del Calasanz que llegó a Roma el otoño del 1592, en cuya firma ostentaba, auto afirmativamente, “doctor en teología”, y lo confirmaban sus zapatos con hebilla de plata. Pero debido a su participación en abundantes cofradías religiosas de ayuda espiritual y material a los pobres (lo que hoy llamaríamos voluntariado u ONG), Dios le cambió sus planes y la vida, y lo metió en la tarea de que los pobres sí pudieran conseguir el pan de modo más fácil y digno, para lo que dedicó el resto de su vida a educar a los hijos de los pobres. Así lo dejó incluso en sus *Constituciones* (escritas en 1620-21), en el capítulo que legisla la organización de los colegios: “Y como en casi todos los Estados la mayoría de sus ciudadanos son pobres y sólo por un breve tiempo pueden mantener a sus hijos en la escuela, cuide el Superior de designar un maestro diligente para estos muchachos: les enseñará caligrafía y cálculo; así podrán ganarse la vida más fácilmente” (n. 198).

Entre los escolapios es recurrente el preguntarnos qué sentiría Calasanz en el hervidero artístico que le tocó vivir en aquella 'Roma eterna'; allí pasó de 1592 a 1648, donde una obra artística era superada por la siguiente; es la época de Caravaggio y Bernini y Borromini, por citar los tres buques insignia del momento, sin menospreciar a ninguno de la gran flota artística que llenaron las aguas romanas de aquel barroco italiano. ¿Qué sentiría, qué pensaría Calasanz de lo

que veía? Nuestra pregunta no halla respuesta. En sus casi cinco mil cartas conservadas (y se calcula en más del doble las escritas), en todos sus demás escritos (diez veces más en volumen, que en mis tres años de archivero general de los escolapios tuve la encomienda de cuidar y poner al alcance de la investigación) se da un silencio total. Nuestros historiadores han justificado tal ausencia en bien de su dedicación educativa, que le absorbía haciéndole ignorar otros aspectos nada vitales para él, por más que sean curiosidad nuestra; según estos expertos, los intereses del P. José Calasanz respondieron a la urgencia que él descubrió y atendió. Discrepo un tanto de estos hagiógrafos calasancios.



Retrato de Calasanz firmado en 1662 por Giuseppe Mazzarese, copia del original que, con engaño y ayudados del obispo de Malta, le habían pintado 18 años antes, cuando tenía unos 86 años, cuatro antes de su muerte.

* Licenciado en Teología por la Universidad de Navarra y en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Escolapio de la provincia de Emaús (España), se encuentra destinado en el Instituto Carlos Gracida, A. C., en Oaxaca, México.

Calasanz, hijo de su momento, religioso y fundador, no tenía muy buen concepto de los artistas, fueran del tipo que fueran, considerándolos inconsistentes, relajados y amigos de la vida cómoda, opinión que tantas veces nacía de la verdad. Sirvan sus palabras como testimonio: “suelen tener los músicos tal condición, que a quienes tratan con ellos más bien les incitan a relajación que a devoción” (08-09-1621); “he ordenado que los alumnos que asisten a la escuela no deben intervenir en comedias públicas (...) por la experiencia que tengo del gran daño que reciben los escolares de semejantes actos, no sólo en los estudios, sino también en las costumbres” (14-06-1623); “tengo poca fe en los pintores, porque ordinariamente suelen ser volubles” (11-07-1626). Este hombre no es un teórico ni siquiera en su campo educativo, mucho menos en el artístico; sus opiniones y convicciones nacen de la experiencia y las cuenta para resolver los problemas que le surgen o le consultan.

A pesar de esto, creo válido el que sigamos insistiendo: ¿cómo es posible que nunca dijera nada sobre el arte que veía?; ni un comentario, ni una frase, ni una referencia, ni una admiración, ni una sorpresa, ni un desagrado... y eso que, mientras vivió en Roma, ésta adquirió buena parte de la cara que hoy ve todo turista. Avalen mi afirmación algunos ejemplos, escogidos por significativos y 'capolavoro'.

Calasanz deja la iglesia de Sta. Dorotea, primera sede de sus escuelas, en 1600 y, obligado por el crecimiento de los alumnos, arrienda sucesivamente tres edificios distintos en el centro de Roma, hasta que, junto a la Plaza Navona y en 1612, compre el palacio Cenci-Torres, de mediados del siglo XVI, que pasará a llamarse de 'San Pantaleo'; fue su escuela y la casa de los religiosos; en ella murió y fue sepultado; siempre ha sido la Casa General de los padre escolapios.

- A tres manzanas de su casa se hallan las iglesias de San Agustín y de San Luis de los franceses, que conservan cuatro cuadros de Caravaggio, pintados entre 1597 y 1606 (por no mencionar, también, los dos de Sta. María del Popolo, algo más distante).
- Son los años en que se levanta la fachada de la Basílica de San Pedro, de Carlo Maderno, en la que ostensiblemente se ve la fecha de 1614. Por cierto, esta fachada fue mandada construir por Paulo V (sucesor de Pedro entre 1605 y 1621), el mismo Papa que, en 1617, aprobó la obra de las Escuelas Pías.
- A este mismo Papa, tan venerado por Calasanz, se debe la capilla paulina (1605-1612) de Sta. María la Mayor, donde emplazó el icono mariano “Salus

populi romani” y su propia tumba; aun-que la decoración de los mármoles en la pared fue posterior, a esta capilla vino Calasanz con sus primeros religiosos la tarde de su profesión, para renovarla ante la patrona de Roma. Y delante de la basílica se halla la gigantesca columna coronada por la estatua de María Madre, que Carlo Fontana trasladó desde el foro por mandato del citado pontífice en 1614. Pues ni por su amor a María, ni por esta veneración a Paulo V, se le escapó nada laudatorio sobre estas dos basílicas mayores.

- Cerquísima de su casa, la manzana siguiente, es la iglesia de Sant'Andrea della Valle, cuyo ábside y cúpula se pintan entre 1622 y 1625 (Lanfranco y Domenichino), y cuyas pinturas son llamativas por su movimiento y grandiosidad.
- En el Vaticano, sobre la tumba del apóstol San Pedro, se levanta el baldaquino de Bernini, entre 1624-1633.
- A pocas manzanas de San Pantaleo, camino del Vaticano, Borromini construye la Chiesa Nuova o del Oratorio de San Felipe Neri (1637-1643).
- El mismo Borromini levanta el interior de la iglesia de San Carlos de las cuatro fuentes (1638-1647), que aunque en barrio lejano al de Calasanz, tuvo que ser comentada por su sorprendente planta y bóveda (la fachada llegará después de muerto nuestro santo).
- De nuevo junto a su casa, en la universidad romana o Sapienza, Borromini empieza en 1642 la iglesia de San Ivo; pero excluyámosla, pues se acabará en 1660, siendo que Calasanz había muerto en 1648.

A pesar de este su mutismo artístico, algo sí podemos decir al respecto.

El arte escultórico y Calasanz

En la casa de San Pantaleo se conserva una imagen de bulto, de tamaño más que natural, representando a María madre, amor y devoción de Calasanz; pero no la compró él, sino el P. Gaspar Dragonetti, escolapio de 1603 a 1628. Sigue en el lugar en que la colocaron (entre un salón de clase y el oratorio), en el rellano de la escalera del primer piso.

Sí se debe a él un nacimiento, cuyo Niño Dios (de unos 60 cm) puede ser el que aún conserva aquella casa, totalmente fajado y del que sólo es escultura la cabeza, moldeada en cera; aunque podemos suponer que detrás de esta iniciativa estaba el P. Gaspar, gran devoto del tema y que pagó expofeso la imagen de su rey homónimo (esculpido en madera y reproduciendo

su propio rostro y barba). Cuando las Escuelas Pías empiecen a expandirse, esta costumbre de poner el nacimiento será imitada, y Calasanz será el que compre las figuras y las envíe al nuevo colegio, como lo atestigua su correspondencia (carta n. 968 del 13-11-1628).



Virgen madre, de tamaño natural, comprada por el P. Gaspar Dragonetti para colocarla al final de la escalera del primer piso en la casa de San Pantaleo, donde hoy sigue (Dragonetti murió en 1628).

Como recuerdo de la profesión mandó acuñar, en 1618, una medalla, costumbre nada inusual en la iglesia. En una cara va el escudo de la Orden y en la otra un escolapio profesando ante María Madre. Es obvio que no se encargó por escultura, sino como objeto conmemorativo y sentimental. El Archivo General de las Escuelas Pías guarda la suya, junto a ejemplares de ediciones posteriores.

Su arquitectura fue pobre, por necesidad

También la arquitectura tocó la vida de Calasanz. Huyó de lo superfluo, de lo barroco, y apenas usó los mármoles, tan comunes en aquella época y costumbre eterna de la ciudad. Ir a lo fundamental fue su criterio pedagógico; puesto que los pobres tienen poco tiempo para aprender y gran necesidad de ponerse a trabajar, “es de gran provecho para el alumno que el maestro siga un



Medalla que mandó acuñar para la profesión solemne, en 1618. Hay foto en la revista *Ephemerides calasancianae*, pág 492, noviembre del 2003. Esta foto corresponde a la copia que se hizo en el capítulo general del 2003.

método sencillo, eficaz y, en lo posible, breve” (Constituciones, n. 216). ¿Cómo iba a ser de otra manera en lo constructivo, si él servía a los pobres, si se hizo pobre, si vivía él y sus religiosos (o mejor, malvivían) de limosnas? La expansión de su obra le hizo estar en contacto con la arquitectura elemental, pues controló los planos de cada casa donde comenzó un nuevo colegio suyo, decidiendo la ubicación de cada espacio, tanto escolar como comunitario, de clases u oración. No trataba de construir edificios de planta, sino de acomodar las casas que los municipios o privados le ofrecían para su escuela, que seguro que eran viejas: “yo querría el edificio sencillo, de poco coste, pero bien distribuido” (carta n. 3758, del 30-10-1641). También el Archivo General conserva diversos planos de la época.

Cuando llegué a vivir a Roma, en la visita calasanciana que por la ciudad me dio el P. Adolfo García Durán (hermano de comunidad, experto en el fundador e historiador de la Orden), me contó, entre otras, la siguiente tradición, propia de nuestro tema. Pasando Calasanz con un hermano ante la iglesia de Sant' Andrea della Valle (tiene la tercera cúpula más grande de Roma, sólo precedida por las de El Panteón y El Vaticano), éste le preguntó cuándo los escolapios tendríamos un templo así, a lo que la respuesta vino a ser “¿para qué lo necesitamos?” (hay que decir que tal iglesia también es la casa madre de la orden de los teatinos, un siglo anterior a la nuestra y similar en su estructura religiosa).

Pinturas que podemos relacionar con Calasanz

La pintura siempre ha sido más abundante que la escultura, más accesible y fácil de emplazar en la casa, y menos costosa que la casa misma, que la arquitectura. En su habitación, Calasanz tenía tres cuadros monocromos (que yo los imaginaba dibujados por algún ex alumno habilidoso, pero que al verlos me desencanté pues son láminas impresas); por tanto, él no los tuvo por decoración y belleza, sino como expresión de devoción e icono

para la oración: el crucificado entre los ladrones; un busto de Jesús niño con el Evangelio; otro busto, el de María, con cánones bizantinos y la clásica abreviatura en griego de 'madre de Dios' (que fueron escogidas por él como su escudo institucional).

Para la iglesia sí encargó algo, y se conserva el óleo de gran tamaño de los 'niños mártires' Justo y Pastor (de la castellana ciudad de Alcalá de Henares, donde estudió unos meses), con el que pretendía estimular el crecimiento espiritual de sus alumnos. También se conserva otro, de tamaño medio, y con tres niños, encargado por el mencionado P. Gaspar (pues en su pueblo también había mártires; tal vez lo encargó para no ser menos que el prefecto de las escuelas).

¿Cómo olvidar aquel pequeño cuadrito de María con el Niño, que él mismo llevara un 19 de septiembre de 1617 a su segundo colegio, el abierto en la cercana ciudad de Frascati? Se lo habían regalado. Son dos bustos pintados sobre plancha metálica, de escasa calidad artística. Hoy lo venera toda la ciudad como a su patrona, y en la segunda guerra mundial fue recuperado de entre los escombros a que fue reducida la iglesia por los bombardeos. La llamamos 'Virgen de las Escuelas Pías'.

Otro cuadro, de nuevo grande, es el del oratorio de la casa-escuela de San Pantaleo, fuera encargo, fuera regalo. El cuidado con que los escolapios lo hemos conservado hasta hoy, avalaría su autenticidad de época calasanziana. Aparecen representadas las Escuelas Pías de aquella casa, religiosos y alumnos, orando ante la Madre de Dios, y recordando la tradición de la nevada romana que María provocó un 4 de agosto, allá por el año 350 (y que dio paso a la basílica romana de Sta. María la Mayor). Pudiera deberse a aquel pintor español que durante unos meses estuvo en la casa probando si la vida religiosa era su vocación; el estilo y los colores me llevan a pensarlo así: la Virgen y el Niño son los de mejor factura y colorido (herederos de Italia, pero también exigidos por la importancia de los representados), mientras los alumnos y sus escolapios son más pardos (más españoles).

Entre los escolapios corre la tradición de que aquellos primeros religiosos, ante la avanzada e inusual edad de su fundador, quisieron conservar su imagen en un cuadro; lo lograron, pero sin que él lo supiera, para lo que contaron con la complicidad del obispo de Malta, amigo que lo invitó a comer, apostando tras unas cortinas a un pintor. Siempre he entendido que esta peripecia debió llevarse a cabo ante su negativa a ser retratado, pues 'nunca se ha visto que a un pobre lo retraten'. La frase de Calasanz es apócrifa, aproximada, pero no falsa en su sentir, como vemos en la reciente publicación que



Santos Justo y Pastor, niños mártires de Alcalá de Henares (Madrid, España), mandado pintar por Calasanz para alentar a sus alumnos a la santidad.



Cuadros de María y de Jesús niño que, junto con otro que representa el calvario, tenía Calasanz colgados en su habitación y que allí siguieron desde su muerte (1648); son estampaciones de imprenta común.

el P. Adolfo acaba de hacer del original del P. Caputi (vol. III, parte 6, nn. 118-120, publicado en *Archivum Scholarum Piarum* n. 65, pág 130-131). Conocíamos la historia porque nuestros historiadores la leyeron y contaron, pero ahora está al alcance de todos, aunque continúa en el italiano original. Y ajustándonos a lo que

cuenta Caputi, la respuesta de Calasanz es más dura de lo que yo tenía por histórico, pues ante el deseo del obispo de tener el retrato de su confesor, el padre Calasanz, éste responde (la traducción es mía) que de “un don nadie y un burro como era él, no estaba bien que se viese por siempre su imagen” (“un huomo da niente e un Asino come era lui, non era bene che si vedesse mai la sua efigie”). Mas el obispo se salió con las suyas. Aquel inofensivo engaño nos permite conocer su verdadero rostro en 1644, cuatro años antes de su muerte nonagenaria. La pintura original desapareció, pero quedó una “copia” (así escrito por el copista en la cara misma del óleo) que hoy se guarda en la habitación del santo, firmada en 1662 por Giuseppe Mazzarese, encargado de reproducir el original para atender a las peticiones que llegaban de los colegios de centro Europa y de los muchos en que había florecido Italia.

Un sólo y pequeño espacio le sirvió de habitación, despacho y sala de visitas. Todo lo que allí tuvo se conservó, pues a su muerte se cerró con llave y así permaneció un siglo, hasta su beatificación. Con ésta y la posterior canonización, la habitación fue convertida en capilla, pasando todos sus objetos a quedar allí mismo, pero dentro de armarios relicario. En 1984 se le devolvió su imagen de habitación; un incidente casero nos descubrió un friso de pinturas en la parte alta de tres paredes, con escenas de Moisés separadas por grandes sibilas (faltan en la cuarta pared porque había sido rehecha). Son de la época de la casa. A la pregunta de cuándo se cubrieron estas pinturas hallamos dos teorías. 1ª) Calasanz no las conoció pues al comprar la casa ya estarían cubiertas (lo dudo, pues con ello los dueños se echaban tierra a los ojos, quitando valor económico a

su propiedad, ya que la pintura era una de las muestras de bienestar y lujo de las épocas antiguas). 2ª) Las epidemias y pestes obligaban a encalar todas las paredes para evitar contagios; así cubiertas desaparecieron de la vista y de la memoria escolapias (perfectamente verosímil). 3ª) Yo me inclino por otra posibilidad: las tapó Calasanz. Parto del hecho histórico de su breviario, que regalado por un cardenal (y por tanto cubierto de rojo), fue forrado por él para no distinguirse de sus hijos; doy por muy posible el que hubiera llevado este mismo criterio a su habitación, mandando ocultar las pinturas con cal, de modo que no aparentara lujos, superior a los espacios semicomunes en que dormían los religiosos, y como más coherente con su vida de pobreza, tan real en la práctica como en las formas.

Hay que citar aquí aquel texto calasancio contenido en las “60 sentencias” de Calasanz, que recogieron los escolapios (1620), en que aparece explícitamente una referencia pictórica; de nuevo estamos ante su pensar moral, no ante un teórico del arte. Hablando de cómo debe comportarse el escolapio al ir por la calle, para vivir y cuidar su consagración religiosa, escribe “cuando andas por la ciudad, recuerda que eres religioso y no pintor” (Dionisio Cueva, “Calasanz. Mensaje espiritual y pedagógico”, n. 631); es decir, que no vaya viéndolo todo, mirando aquí y allá, sino con la mirada en el suelo, por modestia y para que las tentaciones no entren por los ojos. Válido su método preventivo, pero siempre he hallado muy mal traído el ejemplo, por la evidencia de su mal concepto sobre los artistas (y en consecuencia, tampoco su concepto del arte será positivo).



Casa de San Pantaleo. La puerta por la que entraban a la iglesia, hoy tapiada, y la escuela. Cuando Calasanz compró este palacio en 1612, sólo tenía tres plantas, a las que él añadió otra y el resto llegaría más tarde.



Niño Dios, cabeza de cera. Posiblemente perteneció al nacimiento de gran tamaño que Calasanz colocaba en la iglesia hacia 1620.

Otras artes escolares

Si éstas son las artes mayores, la música también tiene musa. Felipe Neri, santo inmediatamente anterior al nuestro en el trato con los niños y jóvenes romanos, no llegó a intuir la educación como método preventivo, sino el de acompañar a los muchachos, 'cantar', catequizarles y hacerles trabajar para ganarse el pan; fue el santo de la alegría, y dejó tan grata huella en Roma que fue nombrado copatrón junto a los dos grandes apóstoles. Calasanz también consideró la música, pero más pedagógica y escolarmente; la incluyó en su currículum porque muchos niños se ganaban la vida cantando en las calles, o en las fiestas de los ricos y en la liturgia eclesial.

Otra reseña del binomio que abordamos podría ser el hecho de que Calasanz, en su escuela de San Pantaleo, tuvo siempre por maestro de caligrafía al señor Ventura Serafellini; no era pintor, pero bordaba la caligrafía y pintaba tan bien los rótulos, que es suya la inscripción vaticana de la bóveda miguelangelesca que flota sobre la tumba del apóstol. La caligrafía era fundamental, la computación de la época, lo que permitía colocarse a tantos exalumnos como amanuenses y escribanos.

Mi opinión

Siendo cierto que José Calasanz fue no sólo un gran hombre, sino extraordinario y rompedor (para bien) al concebir la igualdad de clases sociales en su derecho a la educación (camino para mejorar la sociedad al mejorar el futuro de la persona y con ello el de la familia que constituirá), creo que no hay que justificar su total

ausencia de comentario artístico en aquellos años en que la actual Roma barroca se estaba construyendo. Nunca me ha parecido satisfactorio el razonamiento que atribuye su silencio a la urgencia con que se le manifestó la tarea educativa; y seguramente no se puede pedir a aquel pionero de la educación y su obligatoriedad que llegara a comprender y plasmar el valor educativo de la belleza.

En su falta de comentarios yo veo una falta de criterio artístico, por no insistir en que lo tenía negativo. En mi subjetividad considero que mi fundador no estuvo dotado de la sensibilidad artística suficiente que le permitiera reconocer y gozar la grandiosidad y belleza que encontró al llegar a la ciudad papal, siendo que aún no estaba ocupado en el afán educativo. Por otro lado ningún texto suyo nos dice que no tuviera esa sensibilidad, pues las cartas en que pudo plasmarlo no serían tan significativas como para ser guardadas por quienes las recibieran, y así poderlas leer hoy nosotros.

Más de haber contado con esa sensibilidad, considero que a lo largo de los 51 años que pasó en Roma hubiera saboreado (y dice la Biblia que "de la abundancia del corazón habla la boca") la vitalidad barroca y contrarreformista que vivía la iglesia. Si en su sensibilidad hubiera estado el gustar aquel gran momento artístico en que vivían los grupos económicamente pudientes (tan lejanos de los pobres, para los que Dios sí le dio ojos y voluntad, y a los que dedicó su vida toda con "caridad y paciencia", con tesón y acierto), creo que habría admirado y comentado el movimiento, colorido y variedad que plasmó el barroco romano que le tocó vivir.

...NON STOP...ARTE...NON STOP...ARTE... NON STOP...ARTE...STOP ¿EJECT?

Laurence Le Bouhellec *

Abril 2009

Universidad de las Américas, Puebla

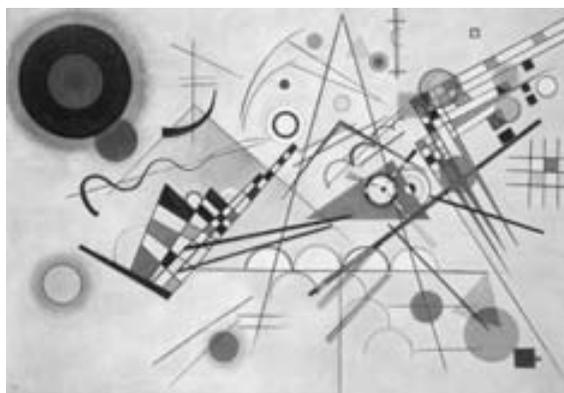
Pensando desde el colectivo occidental

Cuando nos ponemos aunque sea por un breve momento a reflexionar en relación con el término 'arte', quizá, lo más sorprendente de esta experiencia es que segundo tras segundo nos llegan, llegan y siguen llegando palabras de todos tipos y géneros aunque arraigadas en polos de referencia significativa altamente diferenciables y de por sí diferenciados: por técnica: acuarela, cine, fotografía... —, por periodos históricos: prehistórico, moderno, contemporáneo..., por arraigos culturales: mesoamericano, occidental, chino..., por arraigos religiosos: chamánico, vudú, cristiano..., por estilos: barroco, neo-clásico, surrealista..., por estilos (bis): óptico, neo concreto, cinético..., por gustos: bello, sublime, popular... —, por gusto (bis): primitivo, de la calle, de museo..., por vocaciones espirituales: nabis, nazarenos, prerrafaelitas..., Por destino, por metamorfosis, por el arte... En fin, la lista parece verdaderamente interminable.¹ Quizá no haya otro



Museos de guerreros y caballos de terracota de Qin Shihuangdi, Xi'an, Dinastía Qin.

término inventado por el colectivo occidental hace unos siglos que haya generado y siga aun generando tanto flujo terminológico todos horizontes y ámbitos confundidos, más allá de las contradicciones y paradojas inmediatas aparentes. Y sin embargo a pesar de tal complejidad y heterogeneidad, la producción artística sigue creciendo y floreciendo con su respectivo y expansivo cortejo de discursos e instituciones museales, de pasiones, rencores y anatemas conscientes e inconscientes. Parece ser que nunca estuvo tan bien arraigado y acomodado el arte en nuestras rutinas de vida cotidiana, también en nuestros imaginarios simbólicos, favoreciendo y nutriendo tanto la expansión de franquicias de turismo cultural tan famosas como marcas de bolsos de lujo o restauración rápida como el comercio lícito e ilícito de todos tipos, del saqueo a la falsificación e inversión fraudulenta.² ¿Qué ha pasado? ¿Qué pasa?



Vasily Kandinsky, *Composition VIII*, 1923.

* Licenciada y Maestra en Filosofía, con estudios de arqueología. Licenciada en Letras Modernas. Coordinadora de la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad de Las Américas (UDLA), así como de la Cátedra Michel Maffesoli.

¹ Un ejemplo más: “[...] los manifiestos estuvieron entre las principales producciones artísticas de la primera mitad del siglo XX [...] Una historiadora, Phyllis Freeman, ha tomado el manifiesto como tema de investigación, y ha desenterrado aproximadamente quinientos ejemplos. Algunos de los cuales —el manifiesto surrealista, el manifiesto futurista— son casi tan bien conocidos como las obras que ellos pretendían validar.” Citado por Arthur C. Danto en *Después del fin del arte*, Paidós Ibérica, España, 2001, p.50.

² Algunos datos:

— El ministro iraquí de Turismo y Arqueología, Baha Mayah en una declaración del pasado mes de febrero en Roma, Italia, con motivo de la reapertura parcial del museo de Bagdad saqueado en 2003 a raíz de la invasión militar norteamericana, estimaba todavía en más de 180 mil las piezas robadas muchas de ellas en países occidentales que piden ahora pruebas a Bagdad de que fueron saqueadas para poder ser restituidas.

— Geert Jan Jansen, pintor neerlandés nacido en 1943, considerado por muchos como *le maître-faussaire del siglo XX* ha 'inundado' según su propia expresión colecciones privadas y públicas de renombre con obras falsas de Picasso, Matisse, Gauguin, Botero, Appel... Cuando lo arrestaron hace algunos años tenía en su posesión 1 600 obras listas para la venta, ahora en parte expuestas en el castillo de Zeist en Holanda.

Porque si bien el trabajo continuo de los antropólogos ha dejado claro desde hace por lo menos un par de siglos que no todas las sociedades han poseído y aun poseen la palabra 'arte' o su equivalente, sobre todo en el caso de las sociedades expresándose y comunicándose de manera privilegiada en base a la tradición oral, para una gran parte de la actual población de este mundo a la palabra 'arte' sí se vienen asociando casi de manera automática significados y/o representaciones intelectuales precisas y privilegiadas en relación con un campo específico de objetos materiales. Entonces: ¿en qué momento surgió aquella traviesa hada que empezó dándole vueltas a este mundo y transformando acá y allá objetos comunes y corrientes en objetos dotados del aura mágica y resplandeciente del arte rozándolos levemente con su varita mágica?

Iniciando sin nombre

Cuando consideramos que lo que milenios después hemos empezado a llamar 'arte' en el ámbito occidental inicia entre 40 000 y 35 000AC con las primeras huellas registradas de tierras procesadas como pigmentos y con las primeras marcas rítmicas sobre superficies óseas y rupestres, estamos solamente documentando testimonios visibles de una cierta forma de toma de posesión racional y conceptual del mundo por el hombre, quizá un punto de origen de los primeros sistemas de representación del mundo, dicho de otra manera: una *Weltanschauung*, imagen del mundo, arquetípica que sea posteriormente traducida en la versión de André Leroi-Gourhan o, en la más reciente de Jean Clottes. A ciencia cierta no sabemos cómo el hombre de aquel entonces designaba todo este conjunto de producciones bi y tridimensionales silenciadas ahora en la oscuridad de centenares de grutas, tampoco sabemos exactamente con qué prácticas específicas se pudieron relacionar.



Pintura rupestre, Paleolítico, Cuevas de Lascaux, Francia. ca. 15,000 al 9,000 a. C.

Solamente podemos pensar que carecía de nombre específico tal como lo ha sido hasta fechas recientes en la mayor parte de los horizontes culturales e idiomas de este mundo siempre y cuando no fueron contaminados desde temprano por la voracidad imperialista occidental. Pero no nos dejemos engañar: pese a la fuerza y sistematicidad con la que fue llevado a cabo este proceso de imposición simbólica o colonización del imaginario en la corta, mediana y/o larga duración según el contexto, el mismo ámbito occidental tropezó más de una vez con estos inicios de su propia historia a veces — pocas veces — validándolos con entusiasmo, a veces — muchas veces — descalificándolos con mucho coraje hacia tales ancestros tan primitivos que solamente sabían manifestar su obsesión por visionar cuadrúpedos herbívoros o carnívoros además fuera de escala y proporción...

Definitivamente, no es por este camino que va a seguir la discusión aunque en este acto inicial de validación y reconocimiento — o, en su defecto de no validación y de no reconocimiento — queda ya inscrito lo frágil e inestable — lo subjetivo dirían algunos — con lo que se han ido estableciendo los criterios de construcción del discurso de la Historia del Arte y, por ende, de su documentación y posterior enseñanza. Dicho en otros términos, quizá sea la Historia del Arte, uno de los terrenos más propicios y fértiles para echar a trabajar *le non dit, l'impensé et le censuré* que reseña prioritariamente Michel Foucault como nodos esenciales en la conformación del orden del discurso. Así que hasta el día de hoy solamente nos queda por envidiar la inquebrantable seguridad con la que aquel florentino de adopción, Giorgio Vasari, podía en el siglo XVI seleccionar sin la menor sombra de duda entre *lo bueno, lo mejor y lo perfecto* de sus pintores, escultores y arquitectos predilectos y otorgarse de paso el derecho infalible por



Retrato de Giorgio Vasari, en *Le vite*, Florencia, 1550.

detectar en la herencia artística *las causas y los orígenes de los diferentes estilos y la tendencia ascendente o descendente tomada por las artes en épocas y personajes diferentes*. ¿Arrogancia? ¿Ingenuidad? O ¿solamente el peso particular de una circunstancia histórica cuando ni 'el arte' ni 'la historia' como tal estaban todavía establecidos y menos aun 'la historia del arte', una expresión que requiere esperar hasta el siglo XIX para tener la resonancia que todavía le reconocemos?

De todas maneras ¿acaso no queda abismal la brecha abierta entre miles de años de prácticas continuas en los cinco continentes de este mundo, aunque con puntos de arranque diferenciados en el tiempo, y el origen histórico de los primeros campos definicionales y disciplinarios en el ámbito europeo? Por más que quisiéramos no actuar a favor de cierto tipo de europeo centrismo, el surgir muy estrecho del término en el ámbito occidental obliga a una revisión de este origen, por muy breve que sea. Y no solamente en relación con el suceso histórico como tal sino también en relación con el punto de arraigo cultural ya que el arte y sus correlatos discursivos no son productos de una individualidad soñadora e iluminada sino de un colectivo particular pensando siempre desde la especificidad de una realidad socialmente construida, en primer lugar la suya.

Siguiendo con nombres

Los caminos por lo que se va a perfilar progresivamente el posicionamiento del arte como un término singular flanqueado por un artículo definido — 'el arte' — se pierden en los meandros del propio discurso de la Historia cuando se le olvida que es solamente su *pretensión a la verdad* lo que le ha permitido distinguirse de cualquier otro tipo de relato de ficción y no la construcción de la verdad como tal. Sin embargo, es bajo esta misma pretensión a la verdad que se asigna al ámbito cultural griego el privilegio — altamente envidiable para algunos — del origen de la reflexión sobre aquellas prácticas singulares desarrolladas por el hombre y relacionadas con la producción de objetos potencialmente auráticos. Pero, cualquier lector meticuloso no podrá evitar plantearse la siguiente pregunta: ¿cómo no percatarse de las contradicciones que estos tipos de discursos vehiculan cuando el mismo Platón — un autor privilegiado entre todos por los partidarios de este tipo de reflexión — fustiga por *miméticos* a los que se dedican a los oficios llamados posteriormente de la pintura y de la escultura porque son desde su punto de vista limitados a los

pormenores y consecuencias del trabajo de quienes sólo imitan y no crean verdaderamente; de ahí que sólo propician escenarios de ilusión a los honestos miembros de la *polis* con productos de no verdad que solamente logran perturbar sus sentidos y por ende sus mentes de la misma manera que aquellos famosos racimos de uvas pintados en el frontón de un templo engañaron a estos pobres pájaros que ahí mismo se vinieron a estrellar a la hora de lanzarse para picotearlos? Además, vale la pena subrayar también que al revisar estos mismos textos, un término que suele aparecer una y otra vez en la discusión es el de *techné*, término asociado sin discriminación alguna tanto al trabajo de quien produce escultura criselefantina y labra los frisos ornamentales de los templos como al trabajo de quien remienda zapatos o capitanea barcos. Todas ellas actividades, dicho sea de paso, realizadas sin la protección específica de alguna musa por lo mismo de pensar que tienen su fundamentación en el desarrollo de algún tipo de actividad física más que mental; una distinción que tendrá resonancia siglos después a la hora de separar claramente entre *artes mecánicas* y *artes liberales* discriminando progresivamente las primeras en beneficio de las segundas como parte del lento proceso de distinción socio-cultural entre oficios y productos generados por estos mismos oficios tan característico del ámbito occidental.

Dicho en otros términos, en esta primera era histórica, la del *arte antes del arte*, no existe todavía más que la consideración por las características específicas de los diferentes tipos de saber-hacer que permiten y determinan a su vez la producción de diferentes tipos de productos todos ellos altamente necesarios y apreciados por sus respectivos entornos societales. De ahí que no existe ninguna posibilidad para que se generara algún tipo de diferenciación entre ellos porque todos de una manera o de otra cumplen con la requerida retroalimentación al sistema de representación del mundo que impera en tal ámbito cultural. Para decirlo de otra manera en la era del *arte antes del arte* impera una *Kunstwollen* indiferenciada.³ No hemos llegado todavía a este preciso momento de la historia occidental asociado significativamente al resplandor intelectual de la Ilustración cuando se da inicio al proceso de metaforización del gusto; un momento detonador para el posicionamiento de un campo de objetos específicos considerados como potencialmente generadores de placer o no placer para un tipo particular de espectador que sabrá relacionarse con ellos solamente por medio de la

³ El término *Kunstwollen* — literalmente: voluntad de arte — fue acuñado por el historiador del arte austriaco Alois Riegl (1858-1905).

sensibilidad e imaginación dejando de lado la valoración de su posible utilidad o significado. Este mismo espectador a la hora de relacionar el resultado de su *juicio de gusto* con los objetos que lo provocaron está habilitado como sujeto ilustrado para calificar al objeto como *bello* si le ha producido placer, y, en caso contrario, si le ha producido intranquilidad y no placer como *sublime*. Tal construcción de la posibilidad de un juicio de tipo estético, esencialmente subjetivo, marca la entrada triunfal de la cultura occidental a una segunda era histórica, *la del arte durante el arte* que empieza a separar y oponer de manera abismal culturas, sistemas de representación del mundo y producciones objetuales con su consecuente jerarquización en base al sistema de valores establecido desde y por el Viejo Continente. Un sistema que parece tener todavía larga vida por delante tal como lo demuestra la reciente apertura —junio 2006— del Musée du Quai Branly en París como un museo que *propicia y favorece el diálogo entre las Artes y Civilizaciones de África, Asia, Oceanía y las Américas*. Solamente una pregunta: ¿Por qué será que no participa Europa en este diálogo? Y un elemento de respuesta: el Musée du Louvre está en la ribera opuesta del río Sena.



Esculturas arte africano, talla en madera.

Y ahora: ¿qué?

No se trata en este momento de pasar lista de las múltiples voces que desde un principio y de una manera o de otra han denunciado, criticado y deconstruido tal *état de choses* al mismo tiempo que se venía estableciendo y posicionando en la esfera de los discursos que llamaremos rápidamente 'oficiales' en gran parte también gracias a la apertura contemporánea de los primeros grandes museos europeos como el Musée du Louvre en Francia a finales del siglo XVIII. Sería quizá tan interminable como la misma lista de todos los términos que se pueden asociar por una razón u otra al término 'arte' y, finalmente, poco provechoso. El punto es más

bien tener conciencia que el arraigo histórico de los discursos común y tradicionalmente relacionados con la Historia del Arte —con todo el respeto que merece su par de mayúsculas— se ha dado en relación con una tradición religioso-cultural estrecha que los limita, los ha limitado y probablemente los seguirá limitando si no se llega a romper el círculo vicioso de su reproducción. Unas preguntas entre otras: ¿Por qué seguir prestando a los griegos créditos que no tienen? ¿Por qué seguir privilegiando en el discurso de la Historia del Arte el discurso de los estilos o de la reflexión sobre las formas? ¿Por qué todavía en el siglo XXI limitar a menudo el estudio del arte a cierto tipo de arte occidental discriminando casi sistemáticamente el estudio de otros tipos de manifestaciones artísticas sobre todo locales? ¿Por qué no permitir que se permee el discurso de la Historia del Arte con varios tipos de entradas teóricas generadas por ejemplo desde la antropología, la sociología, la filosofía, el psicoanálisis... disciplinas todas ellas que de una manera o de otra también han trabajado y trabajan el arte? Estas y otras numerosas preguntas que han puesto en tela de juicio cierta manera de fundamentar y desarrollar el quehacer del historiador del arte y, por ende, los objetivos mismos de la Historia del Arte en general son, probablemente, consecuencias directas o indirectas de un fenómeno dominante en lo relacionado con las prácticas artísticas en el siglo XX: el desplazamiento y la multiplicación de los centros de gravedad del mundo del arte. Todavía a principios del siglo XX, París era EL centro del arte 'moderno'; pero los acontecimientos de la



Francis Bacon, *Cabeza III*, 1949.

⁴Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne* (1985), traducción al francés Éditions Jacqueline Chambon, France, 1989.

segunda guerra mundial terminaron beneficiando directamente a Nueva York quien *le robo a París la idea de arte moderno* según la expresión de Serge Guilbaut,⁴ y de ahí en adelante se han ido multiplicando los puntos de referencia de continente a continente de Shanghái a Lagos pasando por Londres.



Jackson Pollock.

Así que, desde nuestro recién estrenado observatorio del siglo XXI se ve el mundo del quehacer artístico actual girar con la enorme fuerza de una gran espiral caleidoscópica, nutrido de fusiones, reciclajes, yuxtaposiciones, intercambios y apropiaciones, un mundo cada vez más multifacético —o, por lo menos que empezamos realmente a ver y valorar como tal— y que requiere por ende de una radical inversión de los planteamientos y problemáticas 'tradicionales' para poder pensarse con toda la pertinencia requerida. Definitivamente frente a este dinamismo de lo heterogéneo, de lo plural y de lo diverso, los instrumentos definidos en los tiempos de la modernidad occidental estrechamente asociados a un Sujeto pensante dominado por la soberanía de la razón se han quedado totalmente impotentes porque lo que bien pudo en una época dada ser el motor del quehacer intelectual, en otra se vuelve simplemente su freno y principal obstáculo. En este caso, el pensamiento de la modernidad asociado de manera privilegiada al concepto y a la definición que procedió siempre en su relación con el mundo con un modo de aprensión dicotómico: arte-no arte, forma-materia, primitivo-civilizado, etc.; etc.; etc.; llegó a su punto de saturación: el arte se fue progresivamente *de-definiendo*,⁵ la estética se ha escapado también del campo que le fue inicialmente asignado —dicho en otros términos: el objeto de arte se ha *de-estetizado*— y ahora nos toca

reajustar —quizá simplemente cambiar— el par de lentes que teníamos puesto desde el siglo XVIII para poder volver a ver y entender este mundo ya no tan emergente que nos rodea y nos viene interpelando desde hace tiempo. Ya es hora de generar nuevas herramientas teóricas para poder aprehender, pensar y entender las nuevas modalidades del quehacer artístico de este mundo, nuestro mundo y dejar de inculparlas o querer a como de lugar encasillarlas en donde no les corresponde.

Volviendo a pensar más allá del colectivo occidental...

Pequeña orientación bibliográfica según el orden de aparición de las referencias en el texto del artículo:

1- Iniciando sin nombre:

André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Albin Michel, Paris, 1964-1965. (*El gesto y la palabra*, Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971.)

Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire*, Texte intégral, Polémique et Réponses, la maison des roches, France, 2001.

Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, France, 1977. (*El orden del discurso*, Fábula Tusquets, España, 2002.)

Giorgio Vasari, *Le vite de piú eccelenti Pittori, Scultori e Architettori*, Florencia, 1550 y 1568. (*Vida de grandes artistas*, Madrid, 1957.)

2- Siguiendo con nombres:

Paul Ricœur, *Temps et Récits II*, Le Seuil, France, 1984. (*Tiempo y Narración*, Siglo XXI, cuarta edición en español, 2003.)

Platón, *La República*, edición bilingüe, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1949.

Larry Shiner, *La invención del arte*, Paidós Estética 36, España, 2004.

Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, Tecnos, España, 2007.

3- Y ahora: ¿qué?

Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?* (1983), traducción al francés Éditions Jacqueline Chambon, France, 1989.

Michel Maffesoli, *Éloge de la raison sensible*, Grasset et Fasquelle, París, 1996. (*Elogio de la razón sensible*, Paidós Ibérica, España, 1997.)

Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Stock, France, 2003. (*El arte en estado gaseoso*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.)

⁵ Según la expresión del crítico norteamericano Harold Rosenberg en 1972. Cf. *The De-Definition of Art*, University of Chicago Press edition, U.S.A., 1983.

EL OFICIO DE CURAR

*Luis Adrián Vargas Santiago **

De dos décadas para acá, los términos curador y curaduría son frecuentemente empleados en conversaciones y escritos sobre temas artísticos en México. Ambos vocablos se han vuelto parte de la jerga para hablar de exhibiciones en museos, galerías y otros espacios. Pese a la difusión y crecimiento que el concepto y oficio del curador, es decir la curaduría, han tenido en nuestro país —alcanzando en ocasiones el rango de profesión de moda—, muchas personas desconocen el significado real y sobre todo las tareas concretas de un curador. Dicho lo anterior, me gustaría bosquejar algunos de los puntos centrales sobre el origen de esta profesión, su historia y su lugar dentro del campo de las prácticas artísticas y particularmente dentro de la historia del arte.

El vocablo “curador” tiene un origen latino que en términos llanos significa “encargado”. Así el curador es la persona responsable de algo o alguien con valor. El término se utilizó por vez primera en la Roma antigua, como vocablo jurídico que designaba al protector de una persona que no fuera capaz de ocuparse de sí misma y sobre todo de sus bienes. A diferencia de la figura del “tutor”, que fungía como responsable de otro individuo por cuestiones de minoridad o sexo, el curador se hacía cargo de todo aquel que fuera “incapaz de hecho”, ya sea por dilapidación de bienes, demencia, disminución mental, sordomudez o por cualquier otra enfermedad grave. La labor del curador se conocía como “curatela” y podía aplicarse también a la protección de menores de edad (0-14 años) que poseyeran herencias, o bien a aquellos hombres y mujeres con menos de 25 años que no fueran lo suficientemente maduros para administrar su peculio. La curatela es una figura jurídica que incluso hoy se contempla en muchos de los códigos civiles como el mexicano.

En el siglo XV, con el invento de la imprenta moderna de manos de Johannes Gutenberg la palabra curador cobró otro sentido. Con este término se designó a los encargados de las primeras ediciones de libros.

En los siglos siguientes “curador” siguió siendo únicamente utilizado como vocablo jurídico hasta que el artista francés Marcel Duchamp lo llevó al campo de las artes, dándole su actual significado. Ante la preeminencia de un arte clásico, entendido en términos evolutivos, las vanguardias europeas y posteriormente las norteamericanas, no encontraron una buena acogida por parte de la crítica. Pocos fueron los críticos de arte que, siguiendo el impulso y actitud moderna de Baudelaire, vieron con buenos ojos el surgimiento de nuevos movimientos artísticos como el Fauvismo, el Cubismo, el Futurismo y el Dadaísmo en los primeros años del siglo XX. La crítica de arte despreciaba el nuevo arte, por considerarlo opuesto a los lenguajes académicos y naturalistas que hasta ese momento privaban en el medio. En este contexto, la figura de Marcel Duchamp

* Licenciado y maestro en Historia del Arte por la UCC y la UNAM. En 2007 fue investigador visitante en la Universidad de Essex en Reino Unido. Actualmente, es investigador en la Subdirección de Curaduría del Museo Nacional de Arte-INBA y profesor de Historiografía del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es becario Fulbright-García Robles para realizar estudios de doctorado en Historia del Arte, con énfasis en arte latinoamericano contemporáneo, en la Universidad de Texas, en Austin, a partir de otoño de 2009.

fue central para dar una vuelta de tuerca al sistema artístico, oponiendo el arte moderno al arte clásico. Fue en los Estados Unidos y especialmente en Nueva York donde este giro pudo concretarse por varias cuestiones, entre las que destaca la necesidad de la nación norteamericana por insertarse en el mundo del arte. Así, un importante número de coleccionistas privados e instituciones, como el Museo de Arte Moderno y el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, abrazaron positivamente las experimentaciones vanguardistas y los lenguajes abstractos de los movimientos europeos. Con ello legitimaban el nuevo arte, se posicionaban como capital cultural e incentivaban la práctica artística moderna en los Estados Unidos. Un evento clave para que esto sucediera fue la famosa muestra titulada “Exhibición Internacional de Arte Moderno”, mejor conocida como el “Armory Show” o “Muestra del Arsenal”, celebrada del 17 de febrero al 15 de marzo de 1913, en la armería del 69º Regimiento de Nueva York. En ella se exhibieron obras de trescientos artistas estadounidenses y extranjeros, entre las que figuraban pinturas impresionistas, fauvistas y cubistas. La exposición fue todo un suceso porque mostró al público neoyorquino un arte más allá del realismo al que estaban acostumbrados. El cuadro de Duchamp, *Desnudo bajando la escalera, no. 2* (1912), causó gran polémica por pintar un tema clásico como el del desnudo femenino, pero en movimiento, mediante el empleo de superposición de imágenes y fragmentación figurativa. Algunos medios alabaron la pieza y otros tantos la criticaron y satirizaron en caricaturas; el público se formaba por más de media hora para ver el cuadro.

El “Armory Show” y otros eventos en los que Duchamp exhibió sus trabajos, tanto los pictóricos como los antiretinianos¹ lo llevaron a rescatar el concepto de curador (en inglés *curator*), refuncionalizando su uso como encargado del arte de vanguardia. Así, el curador fungía como la antítesis del crítico de arte, relacionado mayormente con el arte canónico. El surgimiento de los curadores representó el rechazo más claro a los discursos museológicos clásicos desde la militancia vanguardista y su función consistió en abarcar las tareas de promoción, exhibición, crítica y venta del arte moderno. Los primeros en acometer las tareas curatoriales fueron los propios artistas, quienes

en sustitución de los críticos de arte, fungieron como jueces y cronistas del en ese entonces naciente arte moderno. El curador se encargaba de seleccionar las piezas que se exhibían en las muestras de salones y galerías de arte y desarrollar propuestas de montaje y de divulgación. Su selección debía ser capaz de comunicar al público los valores y propuestas del nuevo arte. En este sentido, los curadores nacieron como militantes y aliados de los artistas; su propósito era



Marcel Duchamp (1912),
Desnudo bajando una escalera, no. 2.



Cartel de la exhibición
“Armory Show”, 1913.

¹ El arte antiretiniano fue definido por Duchamp como el arte que se opone al visual, en el cual se aprende desde la mente y no desde el ojo, es decir, se favorece más el concepto de la obra que la imagen. Los *ready-made* son el ejemplo más claro de arte antiretiniano, en ellos el artista elegía objetos cotidianos que resultaran indiferentes visualmente para crear obras conceptuales. El más famoso de los *ready-made* de Duchamp es *Fuente*, un urinario masculino firmado en 1917 con el seudónimo de R. Mutt. La pieza fue rechazada para exhibirse en una exposición en la galería Grand Central de Nueva York. Sobre este asunto Duchamp escribió “Si el Sr. Mutt construyó o no con sus propias manos la *Fuente* no tiene ninguna importancia. Él la eligió. Tomó un objeto de la vida diaria, lo reubicó de manera que se perdiera su sentido práctico, le dio un nuevo título y punto de vista y creó un nuevo significado para ese objeto”.

tender relaciones entre los creadores, las instituciones (museos y galerías), los coleccionistas y el público para el entendimiento y asimilación de los lenguajes de vanguardia.

Hacia la mitad del siglo XX la militancia del curador era cada vez más innecesaria y sus funciones fueron centrándose en la investigación y estrategias de exhibición. Las propuestas del arte moderno ya formaban parte de los discursos institucionalizados. En distintas partes del orbe se fundaron museos y galerías dedicados al arte moderno. De hecho, tras la segunda guerra mundial, las vanguardias de principios de siglo y artistas como Pablo Picasso, Henry Matisse, Salvador Dalí o los jóvenes norteamericanos como Jackson Pollock y Mark Rothko, ya eran parte del *mainstream* del arte. En aquel momento, la batalla por la legitimación cultural la libraban los movimientos contemporáneos como el minimalismo, el arte pop o el arte conceptual. Lo moderno fue asimilado por la institución y por tanto, el curador se convirtió en una profesión ampliamente aceptada y practicada en su mayoría de las veces por historiadores del arte e investigadores interesados en la divulgación del arte a través de exposiciones. Los museos históricos más importantes comenzaron, hacia el tercer tercio del siglo XX, a abrir departamentos de curaduría para estudiar sus colecciones y proponer novedosas exhibiciones temporales. Estos departamentos asimilaron las funciones de las áreas de investigación y abrieron ramas de especialidad curatorial de acuerdo a periodos históricos o técnicas artísticas (v.g. curador de arte antiguo o de arte del renacimiento, o curador de grabado o fotografía, etc.).



Luis Adrián Vargas Santiago, en el MUNAL frente a un óleo sobre tela de Félix Parra titulado *Fray Bartolomé de las Casas* (1875).

En el caso mexicano, el surgimiento de los curadores es impreciso. Se sabe que desde los años cincuenta, el promotor de arte y museógrafo Fernando Gamboa se hacía llamar “comisario” en todo lo relativo a las exposiciones de arte mexicano que llevaba al extranjero.² Como comisario se nombra a los curadores en España, aunque la acepción de comisario, por lo menos tal como se emplea actualmente en México y Latinoamérica, tiene que ver con la custodia y traslado de obras artísticas de una colección a un museo o galería, cuando éstas son prestadas para una muestra temporal. Asimismo, Gamboa diseñaba los guiones museográficos, que en términos actuales podrían considerarse de tipo curatorial, pues incluían una selección de obras a partir de un concepto de exposición, así como propuestas específicas de montaje.



El pabellón de México en la XXV Esposizione Internazionale D' Arte Di Venecia 1950, Italia. Fernando Gamboa, organizador de la muestra, con un cuadro de David Alfaro Siqueiros, quien conquistó el segundo gran premio internacional de pintura.

Por otro lado, hasta los años setenta en que tuvieron lugar numerosas exposiciones de grupos y colectivos de arte contemporáneo, las tareas del curador eran llevadas a cabo por artistas e historiadores del arte a los que se nombraba simplemente “organizadores”. La institucionalización del curador ocurre en algunos museos hasta la década siguiente.

² Este dato fue generosamente proporcionado por mi colega Dafne Cruz Porchini.

Museo de Arte Moderno (MAM), el Museo Nacional de Antropología (MNA) o el Museo Nacional de Arte (MUNAL) fundaron el puesto de curador, en ocasiones sustituyendo el del investigador. Desde ese momento y sobre todo en los noventa, se crearon Subdirecciones de Curaduría y designaron curadores para temas de estudio específicos. En el caso del MNA existe un curador para cada sala de las distintas culturas mesoamericanas (teotihuacana, mexicana, olmeca, maya, etc.); de forma similar, el esquema del MUNAL integra curadores de arte virreinal, arte del siglo XIX y arte del siglo XX.

Una vertiente alterna de curaduría ha sido la realizada por investigadores independientes o adscritos a alguna universidad o museo. Ya sea de forma individual o agrupados en colectivos, estos curadores desarrollaron gran parte de las muestras que hicieron historia en museos y galerías mexicanos durante los noventa. Destaca, particularmente, el colectivo *CURARE. Espacio crítico para las artes*, conformado en 1991 por historiadores y críticos de arte como Esther Acevedo, Olivier Debroise, Karen Cordero Reiman y Francisco Reyes Palma, entre otros. Este colectivo ha publicado desde su fundación una revista donde se debaten temas de arte mexicano desde enfoques pluridisciplinarios y ha desarrollado distintos proyectos curatoriales que han servido para conformar un importante archivo de arte contemporáneo.

Pese a la aceptación que el curador ha tenido en el ámbito institucional y en el mercado del arte, en contextos más amplios sigue siendo una profesión poco conocida por la población. La curaduría es practicada, como ya se mencionó antes, por historiadores, críticos de arte y artistas interesados en el diseño conceptual de exposiciones. Los curadores son los autores intelectuales de una muestra, son expertos en el tema que se expondrá y realizan las tareas de investigación y documentación necesarias para clarificar el concepto de exposición, entablar diálogos entre las piezas seleccionadas y en algunos casos proponer agrupaciones o núcleos a partir de temas específicos y afinidades formales o conceptuales entre las obras y artistas exhibidos. El curador debe tener nociones de conservación y conocer de cerca las colecciones que tomará en cuenta para su selección, así como trabajar a la par de los museógrafos, encargados del diseño espacial de la muestra, para materializar el concepto curatorial.

A partir de una idea, el curador realiza una investigación sobre el tema y elige una serie de obras tentativas que le permitirán desarrollar un guión curatorial donde fundamentará y desarrollará el argumento de la exposición de tal manera que pueda ser asequible al público espectador. Posteriormente, si el

proyecto curatorial es aceptado por algún museo, galería o espacio alternativo, deberá localizar las obras en distintas colecciones, asegurar su préstamo, afinar la información catalográfica de cada pieza y escribir las cédulas o textos que estarán explicando el concepto o proponiendo una interpretación a los visitantes. Después deberá dialogar con otras áreas además de la de museografía, para fortalecer el concepto general de la muestra. Las áreas y personas involucradas variarán de acuerdo al tamaño y complejidad del museo o galería. Los museos nacionales y regionales, por ejemplo, suelen contar con departamentos de servicios educativos, de patrocinios, editorial, de difusión y tienda, con los que el curador debe trabajar conjuntamente en la generación de productos congruentes con el concepto rector.

Las curadurías pueden ser sobre cualquier asunto, los tipos más comunes son: temáticas (*v.g.* la guerra, el cuerpo), monográficas (*v.g.* sobre un artista o movimiento en específico), periódicas (*v.g.* sobre un periodo del arte como el virreinato), estilísticas (*v.g.* impresionismo, muralismo) o filosóficas (*v.g.* la muerte del arte, la estética sublime).

Los curadores en México se forman en la práctica, aunque muchos poseen además estudios afines, sobre todo dentro de la historia del arte, que les proporcionan las bases académicas necesarias para insertarse en el trabajo práctico en museos y galerías. Actualmente, no existe en nuestro país algún programa de licenciatura o posgrado que forme exclusivamente curadores. No obstante, algunas maestrías en Museos o en Historia del Arte, como la de la UNAM, ofrecen cursos prácticos y estancias en materia curatorial.

Asimismo, algunos centros culturales como el Centro Nacional de las Artes o el colectivo Teratoma: arte/crítica/antropología/curaduría/debate ofrecen talleres y diplomados de curaduría.

De los noventa a la fecha, el oficio del curador ha cobrado gran importancia en el sistema museístico y galerístico. A veces importa más quién es el curador en lugar de los artistas u obras exhibidas. En este sentido, la autoridad conceptual de los curadores parece marcar la pauta del mercado y visibilidad artística, en tanto que el concepto curatorial puede superponerse al concepto mismo de las obras de arte. A través de su trabajo, un curador puede influir sobre el gusto y éxito de determinado artista, de ahí que el código ético sea vital para no caer en excesos y protagonismos que opaquen al arte mismo. La legitimidad intelectual de los curadores debe obedecer siempre a un compromiso con el público, ofreciendo nuevas lecturas del arte basadas en la investigación.

COMPLEJIDAD Y ACTUALIDAD DE LOS ESTUDIOS DE HISTORIA DEL ARTE

Emilio García Montiel *

Para quienes desconocen el devenir de la problematización de los procesos artísticos y las prácticas visuales contemporáneos —especialmente a partir de la posguerra y luego de la consolidación del arte pop en la década del sesenta— quizás sea necesario aclarar que actualmente los estudios de Historia del Arte *no se limitan* a lo enunciado en su nombre, es decir, no se limitan a *historiar* el arte, y mucho menos a memorizar cronologías de cómo, desde la antigüedad hasta nuestros días, se ha venido creando y valorando aquello que se denomina arte, sus estilos, sus artistas y sus manifestaciones. Del mismo modo, a quienes aun califican la Historia del Arte como una carrera “bonita” —término en realidad peyorativo, cuando no usado como un eufemismo para implicar *inútil*— quizás les resulte sorprendente escuchar que la historia del arte puede asumirse como *disciplina científica* (y no precisamente por equivalencia con las llamadas ciencias “duras”, sino en tanto sus estudios e investigaciones trabajan desde el *método general de la ciencia* y su trabajo crítico requiere de rigurosidad epistemológica¹), que la Estética y la Teoría de la Cultura Artística —que posiblemente también les sean desconocidas en tanto disciplinas académicas— pertenecen a su fundamento teórico, y que sus metodologías de análisis visual y estético son compartidas por muchas otras disciplinas como la Antropología, la Pedagogía o las Ciencias de la Comunicación.

De hecho, en cuanto a la definición contemporánea de *arte* se pueden encontrar acepciones a la usanza de la del reconocido crítico Keith Moxey, quien

considera el término arte como “un modo de referirse a una forma de discurso cultural en cambio constante que se ocupa de los artefactos que se consideran parte del patrimonio de las naciones estados, que juegan un papel en el mercado de activos capitalista y a los que se le aplican pretensiones religiosas, filosóficas y/o políticas”.² Evidentemente, el término arte no es definido aquí a través de argumentos como “belleza”, “sensibilidad” o, incluso, “valor estético”, sino a través de conceptos —*discurso cultural, artefactos, patrimonio, mercado*— de uso habitual en las teorías contemporáneas sobre la cultura, y que son, por sí mismos, conceptos complejos compartidos también por la Filosofía, la Sociología, la Antropología o los Estudios Culturales. De aquí, que para poder comprender una definición semejante del término *arte* no sólo sea necesario entender cada uno de esos conceptos, sino también sus matices de acuerdo con los contextos culturales y teóricos en que son utilizados. Dimensionar adecuadamente una definición como la dada por Moxey significa, por tanto, no sólo decodificar la definición de los conceptos utilizados, sino también sus alcances en un momento dado: de ahí que sea imposible soslayar ese *cambio constante* a que está sometida esa forma de discurso cultural que es el arte (es decir, sus variaciones diacrónicas o sincrónicas) ni tampoco la acotación de que se le *apliquen pretensiones* religiosas, filosóficas o políticas (es decir, la existencia de una valoración crítica y una legitimación sobre la existencia o no, en los *artefactos*, de tales pretensiones).

* Doctor en Historia de la Arquitectura por la Universidad de Tokio; Maestro en Estudios de Asia y África (Área de Japón) por El Colegio de México y Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Actualmente es docente investigador de la Universidad Cristóbal Colón.

¹ Para aclarar sobre el *método general de la ciencia* en relación con los métodos de las *ciencias particulares*, así como otros tópicos básicos en relación con el *enfoque científico* y su diferenciación del *conocimiento ordinario*, la *protociencia*, la *seudociencia* y el *conocimiento técnico*, se recomienda: Mario Bunge. *La investigación científica*. México, S.XXI, pp.3-40. Para la especificidad de ello en relación con la historia del arte y las llamadas ciencias del arte, así como para profundizar en el tema de las transformaciones del mundo académico con respecto a las prácticas artísticas desde la presente década véase: José Luis Brea. “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”. *Estudios Visuales* No. 3, enero 2006, pp.8-25. Obtenido de <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm> el 5 de febrero de 2009.

² Keith Moxey. “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la Historia del Arte con los Estudios Visuales”. *Estudios visuales*, No.1, diciembre 2003, pp.45-46. (Publicado originalmente en Keith Moxey. *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*. Cornell University, 2000). Obtenido desde <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm> el 17 de marzo de 2007.

Sin embargo, a pesar de la relativa amplitud de la definición de Moxey, los estudios de Historia del Arte se ocupan también de la historia y crítica de ciertos “artefactos” que no parecen suscribirse plenamente a tal definición, como la *moda* y la *industria textil*, el *diseño industrial*, el *arte popular*, el *diseño urbano*, la *arquitectura*, la *cultura visual urbana*, el *comic*; el *graffiti* o los particulares casos del *cine*, la *televisión* y el *video*. Para entender ello — es decir, para entender que la Historia del Arte se ocupe de manifestaciones visuales que no necesariamente son cotizadas dentro del mercado del arte o no se les puede atribuir con facilidad pretensiones religiosas, filosóficas o políticas — es necesario recordar que en el campo del arte — y a semejanza del idioma, donde la teoría o la reglas se emiten a posteriori del uso — el artefacto, o la obra, es lo que da pie, en primera instancia, al ejercicio crítico y, ulteriormente, a los estudios, teorizaciones y currículos consecuentes.

Cuando en 1917 Marcel Duchamp intenta exhibir un urinario al que ha bautizado *Fuente* y del cual se declara autor, no hace sino ironizar sobre el concepto de arte al asumir como artístico un objeto industrial común. Así, con interés o no por romper con los encasillamientos, y en buena medida a la par del desarrollo tecnológico, los creadores acudieron cada vez más a temas, medios, soportes y a espacios no habituales dentro de la práctica artística moderna (la naturaleza como tema, medio, soporte y contexto en el caso del *land art*; los esbozos de una idea de obra de arte en el caso del arte conceptual; la estética del recorrido urbano en el situacionismo; la resignificación de los objetos de la cultura popular en el arte pop; las instalaciones; el performance; el videoarte, luego de la aparición del video o la fotografía digital luego de la aparición de la computadora). Esta sucesiva ampliación de espectro visual del arte se correspondería también con una sucesiva revalorización de objetos, espacios y conceptos no convencionales dentro de la consideración de lo visual estético — de lo cual es sintomático el posmodernismo — así como con la concreción de nuevos métodos de análisis para los procesos culturales en su conjunto — pongamos por caso, la semiótica, la deconstrucción y el análisis de discurso — y, especialmente, con la reiterada argumen-

tación de la cultura moderna y contemporánea como eminentemente visual.³ Ello supuso para historiadores y críticos no únicamente la necesidad de una constante redefinición del término arte, sino también la necesidad de ampliar sus redes teóricas y metodológicas en virtud de poder problematizar la multiplicidad de nuevas referencias ofrecidas por los propios artistas, así como por un sinnúmero de procesos no necesariamente artísticos pero que comenzaban a valorarse desde posturas estéticas.

Es, por ejemplo, dentro de esas revalorizaciones teóricas, que en 1972, en su libro *Pintura y experiencia en la Italia del siglo XV*, el historiador del arte Michael Baxandall utiliza por primera vez el término *cultura visual* para referirse a aquellos procesos de la vida cultural (y cotidiana) que, más allá, de la cultura o el arte de “élite”, permitían igualmente una explicación a la creación de las imágenes artísticas (por ejemplo, los cálculos matemáticos en la vida comercial de la época y su relación con las proporciones de la perspectiva). Hasta ese momento, la interpretación de una obra de arte se había remitido a establecer su relación con otras obras de arte, con las fuentes impresas que pudieran explicar los simbolismos subyacentes en la obra, o con el patronazgo artístico para develar su proceso de producción y comercialización.⁴ Aunque actualmente en los temas de ciencias sociales y humanidades de nuestras universidades *cultura visual* parece reconocerse como un concepto familiar, en no pocas ocasiones se desconoce su origen y desarrollo desde los debates teóricos y metodológicos de la Historia del Arte.



Marcel Duchamp. *Fuente*, 1917.

³ Al respecto es recomendable razonar la siguiente aclaración (en este caso de José Luis Brea) sobre un punto ya bastante reiterado en los debates actuales: “Principal o *eminente* visual: pero jamás *exclusivamente* visual, atención. Es justamente el carácter no puro de ningún acto visual el que de hecho fundamenta la exigencia de unos estudios críticos como los que estamos planteando[...] atentos precisamente a la sinestesia de niveles y registros que constituyen actos de ver en toda su complejidad, como productos específicamente cargados de significado cultural”. José Luis Brea. *Op. cit.*, p.13.

⁴ Matthew Rampley. “Visual Culture and the Meanings of Culture”. En Matthew Rampley (ed.). *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, pp.11-12. (Todas las citas directas e indirectas de textos en inglés que aparecen en el presente artículo son traducciones del autor).

Ello no es más que parte del desconocimiento, especialmente en México, y aún dentro del terreno académico, de la disciplina de la Historia del Arte y de sus alcances, particularmente en el terreno de lo interdisciplinario. Hace ya tiempo, al finalizar una ponencia en las jornadas de Arquitectura de una prestigiosa universidad mexicana, una profesora —al tanto de mi formación como historiador del arte— dio en felicitar me porque había yo analizado el espacio urbano “como un arquitecto”. Como he dicho arriba, el estudio de la historia de la arquitectura y del diseño urbano —lo que incluye el aprender a “leer” las edificaciones y las distribuciones espaciales con la terminología arquitectónica y urbanística y conocer su teoría específica— son tópicos más que establecidos en la carrera de Historia del Arte: la introducción al estudio de cualquier cultura comienza siempre por el análisis de sus particularidades edificatorias y urbanísticas, aparte de conocer que la teorización artística desde el clasicismo hasta prácticamente mediados del siglo XX estuviera sustentada en el análisis de la arquitectura, la pintura y la escultura consideradas como las tres artes clásicas; de ahí que cualquier historiador del arte reconozca el análisis y la crítica arquitectónica o, incluso, la participación en programas de restauración del patrimonio urbano como parte de su campo de conocimientos y práctica. Aunque, el caso inverso, el del arquitecto con alta formación en Estética, o Teoría de la Cultura Artística, o *especializado* en Historia o Teoría de la Arquitectura, nos resulta mucho menos frecuente, en países como Japón, la formación de arquitecto es, por el contrario, fuertemente interdisciplinaria y para nada ajena a los avatares teóricos en el campo artístico; no es, por tanto, extraño, encontrar historiadores del arte en los estudios de posgrado de Historia de la Arquitectura, como tampoco lo es ver a arquitectos que utilicen con toda propiedad teorías y metodologías propias de la sociología, la etnografía, los estudios de género o la historia del arte.

Un instructivo ejemplo tanto de las transformaciones del concepto de arte y del instrumental crítico de la Historia del Arte, así como de la incidencia de la disciplina en el contexto sociocultural es el ofrecido por Cynthia Freeland en su libro *¿Pero esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*. Durante el juicio a una galería de Cincinnati acusada de obscenidad por exponer la obra de Robert Mapplethorpe, la defensa argumentó que las fotos de Mapplethorpe se consideraban arte por “sus exquisitas propiedades formales” —iluminación esmerada, composición clásica y elegantes formas escultóricas— lo cual “satisfacía las expectativas de <belleza> que se exigen al verdadero arte; incluso los desnudos con enormes penes debían ser



Robert Mapplethorpe. *Ken and Tyler*, 1985.

vistos desapasionadamente como primos del *David* de Miguel Ángel”. Por el contrario, en la defensa pública del *Piss Christ* de Andrés Serrano —una imagen de Cristo en cibocromografía, trabajada con la orina del propio fotógrafo y evidentemente alejada de las cualidades formales “clásicas” sostenidas en la defensa de Mapplethorpe— la reconocida crítica de arte Lucy Lippard tuvo que recurrir a otros argumentos. Disecionando las propiedades formales y materiales de la obra, su contenido y sus contextos, Lippard develó, entre otras cosas, que aunque la palabra *piss* aparece en el título en la obra, “la orina no es reconocida como tal”; sostuvo, además, el que el propio Serrano no consideraba los fluidos corporales como vergonzosos, sino como



Andrés Serrano.

naturales; y explicó, sobre todo, la importancia de la estrecha relación entre la procedencia étnica y el trasfondo cultural del autor en relación con un catolicismo “donde el sufrimiento físico y los fluidos corporales son vistos como fuente de fuerza y energía religiosa. En las iglesias hay redomas que contienen tejido, sangre, huesos e incluso cráneos que conmemoran santos e historias de milagros. En vez de inspirar pánico u horror esas reliquias son veneradas”⁵

Puede decirse que luego de que Michael Baxandall introdujera el concepto de *cultura visual*, los historiadores del arte comenzaron paulatinamente a revisar la disciplina desde posturas *indisciplinarias* (es decir, posturas de quiebre o ruptura con respecto a la continuidad del conjunto de prácticas colectivas de la disciplina) e, igualmente, a cuestionar sus prácticas.⁶

Desde la década de los ochenta esas revisiones comenzaron a concretarse (y a derivarse) en campos como el propiamente denominado Cultura Visual; posteriormente, en el de los Estudios Visuales; y mucho más recientemente, en el de Educación Visual, todos en constante discusión teórica y metodológica sobre sus alcances, métodos e incluso, nomenclatura. Los Estudios Visuales son definidos por Margaret Dikovistkaya como “un nuevo campo para el estudio de la construcción cultural de lo visual en las artes, en los media y en la vida cotidiana”.⁷ James Elkins, por su parte, los considera como “el estudio de las prácticas visuales a través de todas la fronteras”;⁸ mientras que W. J. T. Mitchell, de modo general, asume que los “estudios visuales son el estudio de la cultura visual”⁹ —entendiendo por cultura visual “no sólo la



Estética, Historia del Arte, Cultura Visual, Estudios Visuales.

⁵ Cynthia Freeland. *¿Pero esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*. Madrid, Cátedra, 2003, pp.32-36.

⁶ Mitchell, W.J.T. “Interdisciplinarity and Visual Culture”. En Carlo Ginzburg; James D. Herbert; W. J. T. Mitchell; Thomas F. Reese; Ellen Handler Spitz, “Inter/disciplinarity” (pp.534-452), en *The Art Bulletin*, Vol.77, No.4, 1995, December, p. 541.

⁷ Margaret. Dikovistkaya. *Visual Culture. The Study of Culture after the Cultural Turn*. Cambridge, The MIT Press, p.1.

⁸ James Elkins. *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York, Routledge, 2003, p.7.

⁹ W.J.T. Mitchell. “Sowing Seeing: A Critique of Visual Culture”. En *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Williamstown: Clark Studies in Visual Arts, 2002 p. 232.

construcción social de la visión, sino la construcción visual de lo social” —¹⁰ y, en particular, los asume como una interdisciplina¹¹ que abarcaría, entre otras temas, tanto la historia del arte y la estética como las imágenes científicas, las interrogantes filosóficas de la epistemología de la visión, la investigación psicoanalítica del aparato escópico, los estudios fenomenológicos, fisiológicos y cognitivos de los procesos visuales o los estudios sociológicos de recepción y exhibición.¹² Por su parte, la Educación Visual es un muy fresco intento por establecer en el terreno pedagógico una cultura de aprendizaje que permita, al menos parcialmente, cambiar la educación universitaria de un conocimiento basado en el texto a un conocimiento basado en lo visual; procurando, además un aprendizaje que tienda a romper barreras entre las ciencias y las humanidades. La Educación Visual considera que para un científico hay imágenes visuales “clásicas” que en su especialidad son equivalentes a las obras de arte famosas que reconocería cualquier estudiante de humanidades; en este sentido la Educación Visual trabajaría no sólo con las manifestaciones artísticas, sino también con la astronomía, la microscopía o la mecánica cuántica y, en sentido general, con una cultura visual educativa que incluiría el análisis de los propios instrumentos visuales de enseñanza (diagramas, modelos tridimensionales, herramientas virtuales) así como con las construcciones de la representación visual de la ciencia.¹³

Como es evidente, este somero acercamiento divulgativo a las discusiones actuales sobre la Historia del Arte, a su desarrollo interdisciplinario, así como a sus posibilidades e influencias dentro del terreno académico y dentro del desarrollo cultural en general, deja fuera un sinnúmero de apuntes sobre cualquiera de los otros muchos y atractivos tópicos concernientes a su currículo (promoción cultural, museografía, curaduría, mercado de arte o instituciones y políticas culturales) así como sobre las innumerables posibilidades investigativas de la disciplina, las cuales abarcan desde el trabajo directo con piezas patrimoniales hasta el análisis de los mecanismos de propaganda, distribución y comercialización del arte; igualmente, queda sin cubrir una valoración sobre el porqué la carrera de Historia del Arte puede afirmarse como una de las disciplinas más

completas tanto para el conocimiento del desarrollo cultural, artístico y social —con independencia de que su estudio se halle centrado en las prácticas visuales, o tal vez por ello—, como para la activa participación de sus profesionales en la vida intelectual contemporánea. Del mismo modo, quedará pendiente una tentativa de respuesta a porqué siendo México un país de tanta riqueza artística reconocida, la especialidad que la estudia sigue siendo tan desconocida. En cualquier caso, lo ilustrado aquí no es más que un atisbo de la complejidad y actualidad de la Historia del Arte; un atisbo que acaso también ayude a disipar esa banal, incomprensible y provinciana idea, muy extendida en nuestros lares, de que la Historia del Arte no es más que una carrera “bonita” para muchachas pudientes en espera de matrimonio y para las señoras aburridas que algunas vez fueron esas muchachas.

Referencias de imágenes

Marcel Duchamp. *Fuente*, 1917. Tate © Herederos Marcel Duchamp/ París y DACS, Londres 2007 18-03-2008.

<http://www.elpais.com/fotogaleria/Exposicion/Duchamp/Man/Ray/Picabia/5252-1/>

Obtenida de *El País.com*. Fotos, el 6 de febrero de 2006.

Robert Mapplethorpe. *Ken and Tyler*, 1985. Art-Forum.

http://www.art-forum.org/z_Mthorpe/galley.htm

Obtenida el 9 de febrero de 2009.

Andrés Serrano. Black Book.

<http://www.blackbookmag.com/article/andres-serrano-culture-shock/4731>

Obtenida el 9 de febrero de 2009.

Portadas escaneadas por el autor para la presentación de su ponencia “Desastres, deterioro ambiental e imagen urbana” en el Simposio *Riesgos de desastre y medio ambiente*, Universidad Cristóbal Colón, 28-30 de abril de 2008.

¹⁰ *Ibidem*, p. 237.

¹¹ *Ibidem*, p. 248.

¹² *Ibidem*, p. 233.

¹³ James Elkins (ed.). *Visual literacy*. Routledge, New York / Oxon, 2008, p.vii. // James Elkins. *Six Stories from the End of Representation. Images in Painting, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics, and Quantum Mechanics, 1980-2000*. Stanford, Stanford University Press, 2008, pp. 1-2 // Ver además: Luc. Pouwells (ed.). *Visual Cultures of Science. Rethinking Representational Practices in Knowledge Building and Science Communication*. Dartmouth, Hanover, 2006.

VOCES FEMENINAS, VOCES DE TODOS

Raquel González Jiménez *

La exposición *Voces femeninas, voces de todos*, en la cual participé como curadora, se inauguró el día 6 de julio del año 2006, en la Galería de la Unidad de Servicios Bibliotecarios e Información, de la Universidad Veracruzana.

Se convocó a cuatro creadoras: Antonieta Barrios, pintora; Ma. Elena Lobeira, pintora; Maite Rodríguez, ceramista y Belén Valencia, quien domina varios tipos de creación: pintura, instalación y arte objeto, participando con una instalación y dos pinturas.

La idea de llevar a cabo esta muestra artística únicamente con mujeres no se debió a una tendencia feminista, sino a que las cuatro artistas citadas, estaban en un punto creativo alto y sus nombres ya estaban siendo relevantes dentro del campo artístico de la ciudad de Veracruz.

Los principios para dar forma a una exposición que reuniera obras de calidad: artistas de muy buen nivel, una galería adecuada y un tema sustantivo que apoye el arduo trabajo que implica montar una exposición, no son sencillos.

De acuerdo a lo que nos indica la curadora Kellie Jones, radicada en Nueva York, lo presentado en una exposición debe abarcar no sólo la calidad de los

artistas y una galería de renombre, sino cubrir un aspecto que es relevante y al que no suele dársele la importancia debida: el contexto social de a quién va dirigida la muestra y qué mensaje se busca transmitir a esa sociedad que se espera asista a verla, buscando lograr que a través del arte y la cultura se apoye al poder social y político de los espectadores.

En ese año 2006, inicios del siglo XXI, era claro que el mismo pertenece a las mujeres, quienes después de siglos de lucha y esfuerzo y gracias a una sociedad cada vez más consciente, iban ocupando lugares predominantes en todos los campos del diario acontecer social. Cuando menciono a una sociedad cada vez más consciente, me refiero precisamente al título de la exposición y al argumento de que no se trataba de una exposición feminista, como lo señalé antes, sino que las voces femeninas siempre han sido voces de todos, aunque por razones que no se podrían mencionar del todo en este escrito, hayan estado limitadas en un estrecho territorio femenino al que se les tenía confinadas, debido a que las circunstancias históricas así lo ameritaban en esos tiempos, afortunadamente, ya pasados.



Herramientas para el amor, Maite Rodríguez.



Juicio, Maite Rodríguez.

* Licenciada en Psicología por la Universidad Autónoma de México y en Historia del Arte por la Universidad Cristóbal Colón. Profesora de la materia "Arte, cultura y sociedad" en diversas licenciaturas de la UCC.



Instalación, Belen Valencia.

Al irse recomponiendo la importancia del papel de las mujeres y al ir descubriendo ellas mismas capacidades que no se habían permitido reconocer y mostrar a los demás, quisieron decir a través de ese lenguaje sensible y amplio que nos brinda el arte, cómo perciben al mundo, cómo participan en él, cómo son capaces de reunir su fuerza, sensibilidad y lucha a los demás para hacer de este mundo, un lugar más amigable, más abierto a todas las tendencias y pensamientos, en busca de lograr que sea más habitable y formar parte activa de esta humanidad cada vez más compleja, consumidora y globalizada, que así como nos brinda apertura e información, nos va quitando identidad.

Antonieta, Ma. Elena, Maite y Belén, quienes además son representantes de dos generaciones, una en total madurez artística –Ma. Elena y Maite– y Belén y Antonieta, portando ese difícil estandarte de la juventud a la que en ocasiones se le señala como indolente y poco creativa, etiqueta que a través de sus obras queda totalmente fuera de lugar.

Antonieta mostró una capacidad técnica en su trazo, plasmando cuadros que permiten ver la capacidad de su labor. Ma. Elena, nos brindó el mensaje femenino de la imposibilidad de alcanzar el amor, a pesar de ser la mujer una constante cazadora, con el cuadro *Cazador solitario*, así como el tortuoso camino en búsqueda de la belleza exterior, que nos lleva a “perder” la cabeza, por ser bellas y jóvenes a cualquier precio, lo cual logra a través de su obra *Bella de día*. La participación de piezas en cerámica de Maite, fue numerosa y resultaría difícil mencionarlas todas, tal vez las más significativas sean la titulada *Juicio*, la cual nos mostró los múltiples prejuicios y convencionalismos que solemos mostrar al juzgar al ser humano; la calidad en su hechura y el material utilizado hacen más



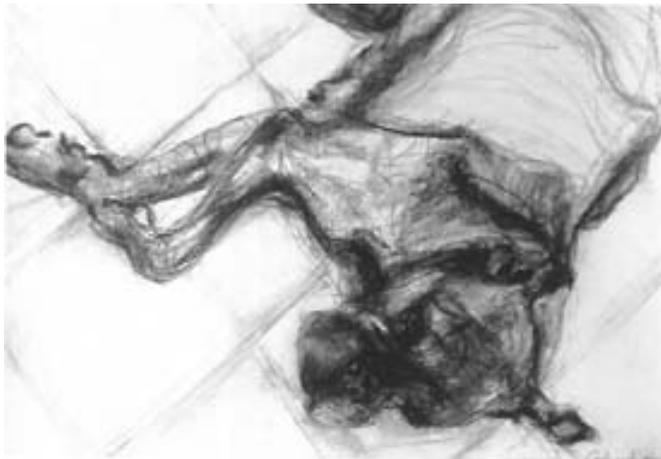
Grito, Belen Valencia.

evidente el mensaje; la segunda, titulada *Herramientas para el amor*, creación de gran originalidad, en la cual Maite, dedicó especial cuidado en su elaboración, como una receta para el buen amor, no sólo de pareja sino en su sentido más amplio. En sus herramientas para esta obra, Maite nos muestra los labios, piernas, ojos y manos, que forman ingredientes básicos para vivir un amor pleno.

Belén, a través de la instalación *Yo soy mi casa*, nos mostró ese recóndito lugar que ocupan las mujeres indígenas y trabajadoras sexuales, a quienes se les asignan los últimos lugares en su participación en todas las escalas, sociales, laborales, familiares. Lo logró a través de una creación consistente en una tienda de campaña hecha con retazos de tela que nos mostraban los diferentes atuendos que visten y señalan a una mujer. Esta tienda contenía, en su interior, mensajes con referencia a la lucha y vida de las mismas.

Con uno de los cuadros creados por Belén, el cual exponía la leyenda “*Cómeme*”, y mostraba a una niña, al colocarlo unido a la obra en cerámica que elaboró Maite Rodríguez intitulada *Cacabeza*, consistente en un inodoro con faz humana, se buscó hacer una instalación referente al terrible tema de la pederastia, idea que fue apoyada gracias a la consciencia y sensibilidad de Belén y Maite.

El resultado de esta exposición fue muy reconfortante y de gran aprendizaje. Asistió un público numeroso a verla y los comentarios en el libro de visitantes fueron en su gran mayoría para alabar la calidad y sensibilidad de las artistas.



Sin título, Antonieta Barrios.



Sin título, Antonieta Barrios.

El resultado de esta exposición fue muy reconfortante y de gran aprendizaje. Asistió un público numeroso a verla y los comentarios en el libro de visitantes fueron en su gran mayoría para alabar la calidad y sensibilidad de las artistas.

Esta exposición constituyó un gran avance en mi experiencia como curadora, además de haber recibido el apoyo de amigos especialistas que me ayudaron con la museografía, como el arqueólogo David Morales y su equipo de trabajo; lo cual me lleva a reflexionar sobre la importancia de trabajar en forma unida e integrada con todos los participantes y especialistas dentro de los campos del arte y la cultura, logrando que cada día se avance más y se concreten

proyectos culturales de relevancia y calidad. Esta integración consolidará la asistencia de un público que ya se muestra interesado, así como la de aquella población que apenas inicia su acercamiento a estas disciplinas.

Continuar buscando exposiciones con este nivel de calidad y con temáticas que muestren a la sociedad el valor del arte para traducir sus vivencias será una constante en mi trayectoria como historiadora del arte interesada en que mi labor no quede limitada a un segmento de la población, sino que cada vez alcance a un público mayor y se cumpla con una de las bases de la historia del arte, sensibilizar y atraer a los espectadores que son los motivadores de la creación artística.



Bella de día, María Elena Lobeira.



Cazador solitario, María Elena Lobeira

LA POBLACIÓN AFROMESTIZA DE VERACRUZ VISTA POR VIAJEROS E ILUSTRADORES DEL SIGLO XIX

Minerva Escamilla Gómez *

El presente trabajo forma parte de un proyecto de corte etnohistórico que en la actualidad se realiza sobre la presencia afro-mestiza en el puerto de Veracruz, particularmente durante los siglos XVIII y XIX. Dentro del mismo se ha considerado como una de sus fuentes documentales más valiosas el registro literario y visual que diversos viajeros y artistas plásticos realizaron a su paso por la región veracruzana.

Antecedentes veracruzanos

La fundación y desarrollo histórico de Veracruz han estado vinculados al proyecto español de enlace comercial entre el viejo y el nuevo mundo; esta villa y después ciudad durante más de un siglo fue una población itinerante, que probó cuatro diferentes asentamientos, hasta que el último de ellos se convirtió en su morada definitiva.



Adrián Boot, *La ciudad de tablas*, 1615.

Al poco tiempo de su último asentamiento 1598-1600 se fue perfilando como una ciudad de tipo costero, con la doble función de punto de defensa y puerto comercial; la Vera Cruz estaba cercana a San Juan de Ulúa, el cual fue puerto, muelle, fortaleza y presidio hasta 1915; ambos sitios, ciudad y fortaleza rodeados por una defensa natural consistente en una cadena arrecifal, se convirtieron en una unidad, dependiendo permanentemente la una de la otra.

Fue precisamente esta doble vocación comercial y defensiva lo que propició la importación y traslado de población afro-mestiza en diferentes periodos de su historia. Si bien es cierto que la invención y fundación de la Veracruz fue por y para españoles, el sistema de dominio impuesto por la corona requería de la fuerza de trabajo de otros grupos humanos, tal fue el caso de la importación de negros provenientes de África y del Caribe; así como de los propios nativos, indígenas mesoamericanos de regiones cercanas a la costa, como Tlascalcoyan, Medellín, Xamapa, Cotaxtla, entre otros sitios.¹

Los pueblos sotaventinos, más cercanos al puerto, contaron también con habitantes afro-mestizos, llevados ahí para el trabajo en ranchos, haciendas de ganado y plantaciones azucareras, como lo fueron los de Alvarado, Tlacotalpan, Los Tuxtlas, Cosamaloapan, entre otros.

La población

Gracias a su vocación, además de los colonos españoles, surgieron en el escenario veracruzano habitantes afro-mestizos, quienes fueron llevados a la Villa Rica de la Veracruz desde su etapa más temprana en el siglo XVI;² en ella se depositaban tanto los afrocaribeños utilizados

* Historiadora del Arte por la Universidad Cristóbal Colón. Maestra en Historia de México por la Universidad Nacional Autónoma de México y candidata a Doctora en Historia por la Universidad del País Vasco.

¹ Cabe hacer mención que el sitio donde se asentó la Nueva Veracruz (siglo XVII) carecía de asentamientos humanos en tiempos prehispánicos, a no ser por campamentos provisionales.

² Ya en La Antigua Veracruz se registra población afro-mestiza, la Villa Rica se asentó aquí hacia 1525.

para las faenas que requerían diariamente la Villa y las poblaciones del Sotavento, como aquellos que eran objeto de compra-venta y tráfico, al ubicarse en el puerto el asiento de negros, mismo que pasaría a Campeche en el siglo XVIII.

Desde los tiempos de la Villa Rica la población veracruzana fue mayoritariamente afroestiza; en cambio, fueron menos los residentes españoles y europeos de otras procedencias, principalmente a causa de los estragos que el calor extremoso causaba en ellos. Una cifra que da indicios de esta marcada diferencia es que hacia 1570 en la Villa Rica de Veracruz se registró una población compuesta por 600 esclavos negros y 200 españoles.³

Años más tarde, ya en la Nueva Veracruz, Alonso de la Mota y Escobar, en 1609 describe la ciudad como un lugar “de españoles con muchos negros y negras, esclavos y libres, además de mulatos y mestizos”.⁴

Inicialmente, la Nueva Vera Cruz fue una ciudad de y para los españoles; sin embargo, al igual que en La Antigua, este sector no fue suficiente para la puesta en marcha y desarrollo del enlace portuario y comercial en que se llegó a convertir este lugar; por lo que, conforme al sistema esclavista y de dominación de la corona española, se requería de la fuerza de trabajo de la “gente del común”, negros, mulatos, indios y mestizos; empleados como jornaleros, cargadores, pregoneiros, tamborileros, así como para la milicia y el servicio doméstico. Fue así como los españoles residentes llevaron consigo a esta ciudad habitantes afroestizos que constituyeron el sector mayoritario de su población, frente a una minoría de origen europeo, no marginal sino más bien privilegiada.⁵

La categoría de afroestizo, en el caso de Veracruz, engloba a la población traída en los barcos negreros desde África, así como la población de procedencia afro que fue llevada a las posesiones españolas en el Caribe; se le denomina afroestiza, pues a pesar de las leyes novohispanas referentes al control de los “negros”, se produce prácticamente desde el siglo XVI la mezcla entre negros e indios, así como entre negros y españoles, dando origen a la amplia variedad de mez-

clas raciales tipificadas por las instancias del poder bajo el nombre de castas.



Anónimo, *Pintura de castas*, ca. 1750.

Al respecto vale la pena hacer mención de los diferentes tipos de clasificación racial que en la época virreinal se realizaron. Gonzalo Aguirre Beltrán distingue:

- a) Clasificación geográfica, siglo XVI.- De acuerdo al lugar de procedencia:
 - Negros de nación (mandingas, gelofes, berberes y moriscos, llamados “esclavos blancos”).
 - Negros criollos (los nacidos en nuevas tierras: criollo de Oaxaca, criollo de Castilla).
- b) Clasificación colorida, siglo XVII. Basada en el color de la piel, sistema usado hasta fines del virreinato. Se tomaban en cuenta también: el color y

³ Peter Gerhard, p. 370-375.

⁴ Paulatinamente y pese a sus adversidades, la Nueva Veracruz fue vista como un sitio de oportunidad para algunos españoles intrépidos que comenzaron a incursionar en el comercio portuario, este fue un riesgo que muy pocos quisieron correr, ya que preferentemente los comerciantes se asentaron en regiones más benignas, de climas templados y fríos, como Córdoba, Orizaba, Puebla y Jalapa. Hacia 1625, Thomas Gage calcula que la ciudad contaba con cerca de tres mil habitantes, muchos de ellos “ricos mercaderes”. Podemos ver cómo ya desde entonces este grupo se fue destacando como un sector mercantil importante que alcanzaría en el siglo XVIII una posición privilegiada dentro del comercio novohispano.

⁵ En la *Relación de las poblaciones* del Obispado de Puebla de 1681, los habitantes de la Nueva Veracruz eran 1,000 vecinos, de los cuales, la mitad de ellos eran negros y mulatos (Gerhard: 1986). Asimismo, para finales del siglo XVIII, en el padrón de la ciudad, de 1791, entre el total de la población intramuros (3,390 habitantes), se registran cerca de 970 personas afroestizas.

forma del pelo de la cabeza y barba; delgadez, grosura y prominencia de los labios; la forma de la nariz; el color del iris; la complejión corporal y la anchura de la cara:

- Bermejotes (españoles).
 - Indios.
 - Negros (negros atezados, negros amebriados, los cafres de pasa y merinos).
 - Mulatos (mulato blanco, mulato morisco, mulato prieto, mulato pardo, mulato lobo, indio alobado).
 - Mestizos (mestizo blanco, mestizo castizo, mestizo prieto, mestizo pardo, mestindio).
- c) Clasificación eufemística.- Con una connotación peyorativa, con lo que se marcaba la diferencia social entre las castas y los sectores privilegiados, blancos, identificados como “gente de razón”; el origen de estos nombres provienen de animales: Morenos, pardos, mestizos, españoles europeos y españoles americanos.
- d) Clasificaciones eruditas: No se aplicaron en censos ni padrones; fueron intentos de clasificación principalmente de los siglos XVIII y principios del siglo XIX. Se conoce de ellas gracias a los cuadros etnográficos o “pinturas de castas”, de las cuales se destacan: la colección Riva Palacio, colección Larrauri Montañó, colección Museo Nacional de México.

La imagen del afromestizo vista por el europeo

Al referirnos al tema de la representación afromestiza es obligado citar la producción conocida como “pintura de castas” del siglo XVIII en el que se manifiesta la diversidad de procedencias étnicas que integraron el mosaico cultural: indígenas, españoles y afrocaribeños, de los que surgió el mestizaje novohispano. El afán por registrar la diferencia racial, como apunta Iona Katzew, para algunos investigadores no es más que el producto de la Ilustración española, a través de la cual se difundieron los nuevos conocimientos que a principios del XVIII se generaban en Europa respecto al estudio y clasificación de las especies, como fue el caso de Carlos Linneo (Katzew; 2002:7), mientras que para otros especialistas en el tema, como la propia Katzew, la pintura de castas manifiesta “una fuerte carga ideológica”, en la que se evidencia la sociedad estamental que rigió a la Nueva España.

Más que fungir como tipologías para registros oficiales de la población, la pintura de castas surgió como una necesidad de legitimación de los grupos culturales que en Nueva España estaban adquiriendo una nueva configuración social. Ya fuera de manera anóni-

ma o por encargo, a través de ella se ponía de manifiesto la diferencia racial, de tal suerte que el color de la piel y los nombres despectivos fueron las herramientas que marcaban la superioridad e inferioridad entre unos y otros. Por citar tan sólo algunos de los pintores a quienes se les atribuyen obras de este tipo se encuentran: Manuel de Arellano, Juan Rodríguez Juárez, José de Alcívar, José de Ibarra, Miguel Cabrera, entre otros.

La pintura de castas es un género rico en imágenes costumbristas que, de manera idealizada y europeizante, nos muestran la vida cotidiana del mundo novohispano, sus relaciones familiares, los oficios, los espacios domésticos y públicos, así como los ambientes naturales.



José de Páez, *De español y negra, mulato*, ca. 1770-1780 (detalle).

La pintura de castas manifiesta también las incorporaciones culturales del mundo occidental, como en el caso del vestido, los juegos de naipes, algunos instrumentos musicales, por ejemplo la obra de Juan Rodríguez Juárez *De mulato y mestiza se produce torna atrás*, en el que el mulato y su hijo tocan y cantan unas coplas (ca. 1715, óleo, colección particular).

Esta visión europeizante fue un elemento que ponderó las particularidades mexicanas, visión que no sólo era manifiesta por pintores de procedencia española, sino también de artistas nacidos en Nueva España.



Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *De mulato y mestiza, produce mulato es torna atrás*, ca. 1715.

De igual forma, los rasgos nativos se plasman como elementos ajenos, exóticos; por ejemplo, en algunas obras de Miguel Cabrera se enfatiza la presencia de elementos locales, como pueden ser las flores y frutos mexicanos, al retratar mujeres con canastas con tejocotes, cayotes, etc. Véase la Serie de castas, no. 4, *De español y negra, mulata*, (1763, óleo, colección particular).



Miguel Cabrera, *De español y negra, mulata*, 1763.

La visión del “extranjero” sobre afromestizo en Veracruz

En lo tocante a la representación plástica de los afromestizos en Veracruz va acompañada en muchos casos de las crónicas y relatos de los viajeros que desde el siglo XVI arribaron a tierras veracruzanas, tales como Francisco Ajofrín, Gemelli Carreri, Antonio de Ulloa, Alejandro de Humboldt, Paula Kolonitz o Adolph F. Bandelier, Séller, por citar algunos de ellos.

Sus relatos han servido como soporte testimonial de épocas, hechos, lugares, personajes que, a su paso, conocieron y describieron puntualmente. Muchas de estas narraciones estaban acompañadas de dibujos, acuarelas, óleos que ilustraban aquello que a sus ojos cobraba interés, ya fuera por ser diferente, exuberante, exótico. Gracias a ellos hemos podido imaginar la riqueza cultural de los pobladores y la diversidad de sus ambientes naturales, pero también, lo inhóspito y agreste de la vasta región veracruzana.

Nuevamente, la condición portuaria de Veracruz nos permite conocer a los viajeros e ilustradores de los siglos XVIII y XIX, pues todo aquel viaje interoceánico hacía obligada su estancia en esta ciudad. Los viajeros no eran solamente los extranjeros que arribaban o partían de México, sino también los nativos y residentes de la Nueva España; ambos grupos, propios y ajenos transitaban por las tierras veracruzanas ya fuera por el comercio, la política, los viajes, las epidemias, las exploraciones científicas o bien a instancias gubernamentales para el registro gráfico del territorio y sus habitantes, como en el caso de Antonio López Matoso (1761-1823),⁶ quien durante su estancia obligada en el puerto de Veracruz narra, entre otras cosas, la fiesta del patrono de la ciudad, San Sebastián, la cual compara con la procesión de la Virgen de los Remedios: “...pero tiene algo más y algo menos. Lo menos es en las corporaciones y lo más es en la multitud de negrería. De las negras, unas son libres y otras esclavas. A éstas procuran las amas llevar consigo con toda decencia. Las libres, las buscan por su personal industria” (López Matoso; 1992: 226)

“Las que no son sirvientes,
cual más, cual menos,
todas sacan ganancias
por el comercio.
Pues buena o mala
La ropa que se vende
Siempre es muy cara.”⁷

⁶ Abogado de la Audiencia de México, partidario de las ideas liberales, acusado de insurgente en 1815-1816, fue sentenciado al exilio en Ceuta (Marruecos) por el virrey Félix María Calleja. La condena de López Matoso se redujo a 16 meses de estancia en el puerto de Veracruz y 3 años en La Habana.

⁷ López Matoso, Antonio, “Viaje de Perico Ligero al país de los moros, 1816”, en *Cien viajeros en Veracruz*, 1992, tomo II, pp. 226.

A diferencia de los testimonios literarios, en los que se recrean aspectos de la vida cotidiana porteña, enfatizando la presencia afro-mestiza, la producción de imágenes de estos habitantes de Veracruz es mínima para los siglos XVI, XVII y XVIII; salvo el caso de las referencias concretas a los afro-mestizos de la pintura de castas, en su mayoría las imágenes que se conocen sobre el puerto y las regiones aledañas son planos, mapas y vistas del territorio veracruzano.

A lo largo de esta investigación, se ha podido vislumbrar que el interés de los artistas por mostrar la presencia de los habitantes de la región veracruzana y su diversidad cultural, surge coincidentemente con la pintura de castas de principios del siglo XIX. Es probable que estos "retratos" de la sociedad estamental novohispana se difundieran en escenarios del viejo continente, a lo que se puede añadir la profusión de los relatos y las crónicas de viajeros ya mencionados.

En cierta medida, inferimos que estos fueron algunos de los referentes que sirvieron a viajeros, exploradores y artistas europeos en el siglo XIX; quienes de una u otra manera, pudieron estar influenciados por los movimientos artísticos que comenzaban a fluir en la Europa occidental, concretamente a partir del romanticismo, en que se desarrolla no sólo el gusto y recuperación por el pasado, sino, también, el interés por conocer y plasmar lugares lejanos y desconocidos, caso concreto serían la pintura francesa e inglesa y su gusto por el medio oriente.

Al respecto, vale mencionar que se incrementan las investigaciones y exploraciones científicas, sean geográficas, botánicas, mineralógicas; y también se desarrollan inventos que transformarían el mundo hasta entonces conocido. Surge la máquina de vapor y con ello se intensifica el comercio y se acortan las distancias marítimas y terrestres, con lo que se exploran y conquistan con mayor facilidad lugares que hasta entonces parecían lejanos. A estas transformaciones hay que añadir la producción de gacetas, jornales, diarios a través de los cuales se comienza a difundir en mayor cantidad noticias de otras tierras.

En este contexto, se inserta la producción artística de ciertos pintores e ilustradores del XIX que "retrataron" la región veracruzana y, en particular, sus habitantes, enfatizando en su mayoría, a la gente afro-mestiza: mulatos, pardos, negros. Entre ellos se destacan importantes ilustradores, como Sebastián Hegg, Claudio Linati, Johan Moritz, Rugendas, Karl Nebel, entre otros.

Muchos de los artistas que ilustraron Veracruz respondían a la demanda del registro de imágenes, a manera de fotografía, que mostraran lugares, especies

animales y/o vegetales y, desde luego, los personajes singulares de las diferentes regiones, ya fuera por motivos oficiales o por un interés personal. Gracias a esto, podemos conocer cómo eran los lugares, la gente, las costumbres y tradiciones veracruzanas en el pasado. De entre éstos, destacan la exuberancia de las tierras veracruzanas, así como el exotismo con el que se observa y retrata a sus habitantes, de entre los que particularmente llaman la atención los individuos de piel morena, de donde emerge la figura del "jarocho". Entre los artistas que ponen de manifiesto la presencia afro-mestiza en Veracruz se encuentran:

Claudio Linati (1790-1832), italiano

Claudio Linati es uno de los litógrafos más importantes en la historia de la gráfica, de origen italiano, arribó a San Juan de Ulúa en 1825, para observar de cerca el proceso de la independencia con la idea de alentar la politización de un pueblo al que estaba "decidido a civilizar". En tanto cumplía sus aspiraciones, Linati fundó un taller de grabado con el que se inició una importante escuela de grabado en México. Linati retrató la diversidad cultural y social mexicana, desde el aguador hasta los personajes de la independencia mexicana, como Hidalgo y Morelos.

En Veracruz, Linati realizó grabados a color titulados *Negro de Alvarado* y *Costeño*, ambos de 1828, en los que muestra una imagen del afro-mestizo a través de un lenguaje pintoresco; los personajes tienen actitudes de desenfado, de soltura, e inclusive, de gracia y, hasta de holgazanería, como en el caso del Negro de Alvarado. El lenguaje de Linati, además de un manejo excepcional de la técnica del grabado, principalmente a color, se caracteriza por imprimir cierta idealización de los personajes, contribuyendo, en buena parte, a los estereotipos.



Claudio Linati, *Negro de Alvarado*, 1828.



Claudio Linati, *Costeño*, 1828.

Al respecto de los pobladores afro-mestizos de Veracruz Ernest De Vigreux describe en 1855:

“el jarocho es el campesino de la provincia de Veracruz; es las más veces, una mezcla de las tres razas conocidas: la blanca, la roja y la negra, y de este extraño cruzamiento ha resultado, bajo el fuego de Cáncer, una sangre de lava en ebullición, en un cuerpo formado por músculos de acero (...) El jarocho recoge todo lo que la naturaleza produce sin mucha ayuda dentro de la cerca que rodea su cabaña, porque no es muy inclinado al trabajo, pero esa indolencia criolla se dobla con él con energía para el placer que pertenece a la sangre negra”.

Karl Nebel

Uno de los seguidores de la escuela Linati fue el alemán Karl Nebel (1805-1855), quien entre 1829 y 1834 viajó por México. Escribió e ilustró *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*, (1840), obra de relatos acompañada con más de 50 litografías, entre ellas *Gente de tierra caliente*.

En esta imagen Nebel muestra, casi como una pintura de castas, la imagen idealizada de los habitantes típicos de la región; presentando hombres y mujeres de diferente color de piel: blancos, morenos y negros; todos ellos en lo que aparenta ser el cortejo de un jarocho ante un grupo de mestizas veracruzanas, entre las que destaca la mujer al fondo que fuma tabaco. Y, al lado de este grupo, hace patente la presencia “negra”, representado por la mujer y el niño mulato.

En este sentido, lo exótico de la gente veracruzana fue uno de los temas preferidos por los artistas del siglo XIX; el color de la piel, el vestido, los oficios y las costumbres de la vida cotidiana sirvieron para recrear todo aquello que percibieron e identificaron como “lo



Karl Nebel, *Gente de tierra caliente*, 1840.

veracruzano”. A este grupo pertenecen también Johann Salomón Heggi, Pharamond Blanchard, Edouard Pingret.

Pharamond Blanchard

Pintor, acuarelista, quien durante su estancia en Veracruz, en el año de 1838, recreó diversas escenas de la vida doméstica de su población afro-mestiza, por ejemplo: *Mujeres lavando* (acuarela/papel, 1838, colección particular); para el puerto de Veracruz, este fue un oficio en el que se ocupó buena parte de la población femenina afro-mestiza. O, bien la *Convivencia porteña* (1838, acuarela, colección particular), en donde se retrata lo que podría ser un día de fiesta en los barrios de El Cristo o San Sebastián en Veracruz, en donde pardos milicianos, mulatos, jarochos conviven con niños y mujeres ricamente ataviadas con mantillas, flores y sombreros.

A él pertenecen también *Mulata* (1838, acuarela, colección particular) y *Arrieros* (1838, acuarela, colección particular), donde nos muestra dos personajes típicos de la ciudad, por una parte, presenta el retrato de una mujer exuberante y exótica, con sus anchas caderas, evidenciando el busto prominente y resaltando ciertos elementos como los aretes largos, la flor roja en el cabello y, también, al igual que Nebel, la mujer fumando tabaco. Y, por otro, el oficio de los arrieros, indispensable en el puerto para el tráfico de mercancías. También es de su autoría *Dama veracruzana*.

Johann Salomón Heggi

Al igual que Blanchard, Heggi realizó una serie de acuarelas sobre el puerto de Veracruz, durante su estancia en México, entre 1849-1860. Los arrieros y carreteros, los vendedores en la plaza del mercado: tejocotes, dulces, pan, ollas de barro son algunos de los productos que llaman su atención. Al igual que el nevero, el lechero; la tortillería. De manera singular,



Petros Pharamond Blanchard, *Mulata*, 1838.

Heggi retrata la vida cotidiana en el puerto, destacando además de los oficios de la gente afro-mestiza, sus espacios urbanos, su arquitectura, así como las fiestas, como en el caso del *Baile de máscaras*.

Johan Moritz Rugendas

Lugar aparte merece Johan Moritz Rugendas, alemán, (1802-1858), pintor y cartógrafo que acompañó a Eduard Harkort durante su expedición en México. Destaca por un estilo con mayor libertad, en cuanto al manejo del dibujo y el color, que se acercan más a los lenguajes plásticos europeos de la primera mitad del siglo XIX, en tanto que se percibe el estudio de la naturaleza.

Uno de los trabajos que destacan de Rugendas es el retrato de un *Jarocho de tierra caliente* (óleo sobre tela, 1838, Museo Nacional de Historia), en el que se destacan los elementos que se identificaban con el jarocho, el hombre de origen afro-mestizo, de las llanuras costeras del sotavento, que trabaja en los ranchos y haciendas cercanos al puerto de Veracruz.

Finalmente, en lo tocante a la representación de la presencia afro en Veracruz, llamó la atención también este tema a José Justo Montiel, quien pinta en 1868,

Negrito fumando (Museo de Arte del Estado, Orizaba), el cual resalta por el trabajo retratista del pintor, el joven representado muestra, además de su evidente filiación africana, una fuerte expresión en el rostro, centrada en el tratamiento indefinido de la mirada.



Johan Moritz Rugendas, *Jarocho de tierra caliente*, 1838.

Concluimos este trabajo con la pintura al óleo de Edouard Pingret, *Músico negro de Veracruz* (Siglo XIX, colección Banco Nacional de México), quien presenta la imagen de un negro en un ambiente campesino, a las afueras de su choza de carrizo y techo de palma, probablemente un jarocho; sin embargo, lo que salta a la vista es la necesidad del pintor por evidenciar un rasgo que ha llamado su atención, éste es la habilidad que tiene su personaje para el manejo de instrumentos musicales: Boca, manos y pies morenos ejecutan un concierto en las cercanías de Veracruz. Realidad, por cierto, nada lejana de la identidad porteña contemporánea.

Consideraciones finales

La presencia afro-mestiza en Veracruz no fue un factor que quedó atrás en el México novohispano, tampoco se desvaneció con el surgimiento de las nuevas estructuras sociales, políticas y económicas del México independiente. Si bien como un resultado de la guerra de Independencia se abolió la esclavitud y se dejaron de



Edouard Pingert, *Músico negro de Veracruz*, siglo XIX.

imprimir en los documentos oficiales la estructura estamental novohispana y dentro de ésta el sistema de castas, la percepción y valoración de la diferencia étnica y cultural no se extinguió. Prueba de ello son los testimonios aquí mostrados tanto de los relatos de viajeros como de los artistas europeos que “retrataron lo veracruzano”, para cuya mirada europeizante era seductor manifestar la diferencia social y cultural, entre los “blancos” y la “gente de color”, lo cual pudiera ser (y en este sentido es algo que se debe desarrollar con mayor amplitud) el reflejo de un orden social que en lo cotidiano prevaleció en el puerto, e inclusive, se pudiera pensar que pervive; de tal suerte que la visión del viajero e ilustrador decimonónico pudo haber plasmado su percepción respecto a la marginación social, gente de tierra caliente, negros, mulatos, pardos; jarocho, costeños, gente de tierra caliente, etc.

Asimismo la obra plástica de los artistas europeos del XIX nos muestra la diversidad y riqueza natural, haciendo énfasis en la abundancia y exotismo de las tierras costeñas; un tema sumamente atractivo para la mirada del viajero fue también el resaltar la vida cotidiana del veracruzano y sus costumbres, como elementos distintivos y en los que también destacan lo exótico de la gente y sus costumbres.



Edouard Pingert, *Jarocho de la costa*, siglo XIX.

Bibliografía

- Artes de México: “La pintura de castas”, México, No. 8.*
Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos. Tomos I-VI. Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa, 1992.
 Escamilla Gómez, Minerva. *El agua a contra-tiempo. Poder y cultura material en Veracruz, siglos XVII-XIX*, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia, UNAM, México, 2000.
 García, Díaz, Bernardo; Pérez Monfort, Ricardo. *Veracruz y sus viajeros*, Gobierno del Estado de Veracruz-BANOBRAS-IVEC-Grupos SANSCO, Veracruz, 2001.
 Gerhard, Meter. *Geografía histórica de la Nueva España 1519-1821*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas- Instituto de Geografía, México, 1986.
El Arte Mexicano. Tomos IX-XII. SEP-Salvat, México, 1982.
 Katzew, Ilona. *La pintura de castas*, Turner-CONACULTA, Madrid, 2004.

Egresada de la licenciatura en Historia del Arte en la Universidad Cristóbal Colón, ha asumido el teatro con pasión y entrega.

TANIA HERNÁNDEZ SOLÍS: MI VIDA CON EL TEATRO

Entrevista: Carlos Edmundo Gómez Martínez *

A un viviendo en Xalapa, a partir de que finalizó sus estudios de Historia del Arte en la UCC, coincidimos regularmente en el puerto de Veracruz con nuestra entrevistada o, al menos, recibimos noticias en torno a los montajes escénicos en los que participa. Y es que Tania no se concedió ni un respiro: una vez terminada su primera carrera, inició la segunda, Teatro, ahora en la Universidad Veracruzana.

Ganadora de una beca como joven creadora dentro del Programa de Estímulos a la Creación y al Desarrollo Artístico de Veracruz, Tania es perseverante y disciplinada, desenvolviéndose con entusiasmo lo mismo sobre los escenarios que al ofrecer sus proyectos teatrales en las instituciones culturales donde puede hallarles cabida.

Conversamos con ella durante su estancia en Veracruz con motivo del estreno de *Mi vida con la ola*, en donde presta su cuerpo como extensión de los movimientos de los títeres, a tamaño natural, con que son representados los personajes. La obra, en la que además mezcla música y vídeo, está basada en un relato de Octavio Paz. He aquí su relato personal.

El ingreso de Tania a la UCC fue producto de una situación fortuita; al regresar en el 2000 a la ciudad de Veracruz, tras haber realizado estudios de teatro en el Distrito Federal, considera como alternativa profesional la licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Al enterarse de que se abriría la licenciatura en Historia del Arte, optó por ella, considerando que de alguna manera la mantendría conectada con las artes y con el teatro en particular.



Mi vida con la ola.

“Creo que fue una de las mejores elecciones en mi vida, ya que recibí una sólida formación académica, bases firmes para recorrer el camino del arte como creadora. Fuimos una generación muy afortunada por haber contado con maestros comprometidos con el arte, la historia y la cultura. También fueron buenos años de mi vida porque en Historia del Arte encontré compañeros de trabajo y amigos que siempre recuerdo y con los que ahora me agrada trabajar en el terreno profesional.”

Tania recuerda cómo su vocación por las artes y el teatro en particular se originó desde la infancia. Dos obras de teatro musicales (*El mago de Oz* y *El libro de la selva*) a las que sus padres la llevaron a los seis años de edad en el Distrito Federal, constituyeron su primer encuentro con el mundo de las tablas:

“Al salir del teatro dije: 'yo quiero hacer eso'. Ahí empezó mi historia con el teatro, inicié en el IVEC, en Atarazanas, en talleres de teatro infantil y, después, para adolescentes. En 1997 llegué al taller de teatro municipal de Veracruz, donde realicé varias obras. Ya estudiando Historia del Arte regresé al IVEC, donde conocí a Antonio Argudín, con quien tuve la fortuna de trabajar y, en 2004, con el maestro Daniel Domínguez Cuenca.”

* Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad del Tepeyac y Maestro en Publicidad por el Centro Avanzado de Comunicación Eulalio Ferrer. Profesor de las licenciaturas en Ciencias de la Comunicación e Historia del Arte en la UCC.

Titulada ya por excelencia académica de la licenciatura en Historia del Arte, decide formalizar también con un título universitario su compromiso personal con el arte escénico, por lo que se inscribe a la licenciatura en teatro de la Universidad Veracruzana. El examen de admisión –recuerda– comprendía dos partes, la teórica y la práctica. En esta última se evaluaban las habilidades artísticas y creativas de los aspirantes a través de lecturas en voz alta en verso y prosa, así como ejercicios de canto y danza.

“Se tienen que presentar dos fragmentos de cinco minutos de un monólogo y otro texto que la facultad de teatro te sugiere, en prosa y en verso; también tienes que cantar una canción, y la maestra de danza te pone unos ejercicios para calificar tus habilidades corporales. Finalmente quedé y empezó así hace casi cinco años mi formación como actriz dentro de la Facultad.”

Tania es consciente de que la formación adquirida en la universidad no basta, sino que es necesario complementarla con herramientas generadas fuera de ella. Ésta, señala, fue una de las grandes experiencias al estudiar Historia del Arte en la UCC, ya que desde un inicio de la carrera se vio involucrada en la práctica mediante proyectos profesionales y de investigación. Y algo similar ocurrió con su segunda licenciatura:

“Mi preparación actoral la puedo dividir en dos partes fundamentales: una, la académica, que recibí dentro de la facultad de teatro y en donde he cursado experiencias educativas de acuerdo al perfil de actuación que es con el que me titularé. Son materias que desarrollan habilidades actorales como canto, actuación, técnicas corporales, historia del arte, creación de textos, etc. La otra parte de mi formación ha sido como actriz independiente. Procuro también tomar cursos y talleres de actualización en mi disciplina.”

En su trayectoria breve pero sustanciosa, ha abordado diversos géneros dramáticos dando muestra de su talento histriónico. Entre las mismas se cuentan, desde el año 2006: *Atracciones S.A.*, una creación colectiva bajo la dirección de Carlos Converso, con la que participó en una temporada itinerante en Facultades de la Universidad Veracruzana, así como *Lágrimas crueles*, un musical creado dentro del convenio artístico entre la Universidad de Victoria, Canadá y la UV, bajo la dirección de Brian Richmond. Con esta obra se llegó a presentar en la Sala Chica del Teatro del Estado y en el

teatro Salvador Novo del Centro Nacional de las Artes, en el Distrito Federal. El último trabajo universitario, en el 2007, fue *8 mujeres*, dirigida por Roberto Benítez, que le permitió, asimismo, continuar dando funciones, ya fuera del ámbito académico.

En cuanto a teatro profesional ha intervenido, a la fecha, en *Hasta el domingo*, *Este chivo es puro cuento*, la ya mencionada *Mi vida con la ola*, *Una foto...?*, *Fedra*, *La media flor y otros cuentos* y *Orquídeas para una dama*. ¿Cuáles han sido sus experiencias más significativas en ellas?

“Cada una ha representado un nuevo reto. Incluso con varias de ellas estoy experimentando con el lenguaje del teatro de títeres, que es un mundo que también me fascina trabajar y que requiere de un entrenamiento específico por parte del actor. En todas las demás el reto de crear diferentes personajes me parece apasionante ya que son géneros distintos (comedia, tragedia, farsa); entonces, como verás, es un gran reto actuar casi al mismo tiempo en todos estos proyectos. Hay semanas en que he dado funciones de tres o cuatro obras diferentes, lo cual me parece muy bien, ya que me entrena para abordar un género y otro, para entrar a un personaje; salir de él y llegar a habitar otro.”



Este chivo es puro cuento.



Orquídeas para un segundo funeral.

Tania, la actriz, se nutre de lo que sus maestros y compañeros de los grupos independientes le comparan; del cruce de lecturas y otras artes: música, pintura, cine... Del trabajo que observa en otras actrices y actores en teatro, cine y televisión... viviendo...

“He aprendido a nutrirme de la vida, a observarme y a observar gente, circunstancias, hechos... todo lo que pueda ayudarme en la construcción de personajes.”

En el plano del cuidado físico, el trabajo de entrenamiento diario, reconoce, es fundamental, ya que la herramienta es el cuerpo en su totalidad. Quien se dedica a la actuación, comenta, requiere entrenar habilidades físicas, mentales, emocionales y vocales que le permitan estar en las condiciones más apropiadas. Ella, de hecho, ha asumido la necesidad de cuidar su salud física para encontrarse en óptimas condiciones en el desempeño de un papel, así como superar las intensas jornadas y el desgaste físico y emocional que supone una puesta en escena.

Tania ha aplicado de manera peculiar los conocimientos y habilidades adquiridos de la licenciatura en Historia del Arte en la construcción y proyección de los personajes que interpreta sobre los escenarios, por medio de una metodología del montaje dividida en dos etapas:

“Básicamente mi trabajo dentro de un proceso de montaje se divide en dos partes: trabajo de mesa en donde se analiza el texto dramático y también las circunstancias históricas y artísticas en las cuales se generó, al menos en esta parte me he sentido muy acompañada por lo que aprendí en la licenciatura en Historia del Arte. El segundo momento es la puesta en escena, en donde el actor construye un personaje y habita la ficción, ahí casi en todas las ocasiones me he valido de modelos o tipos que encuentro en pinturas o esculturas para la construcción de mis personajes. Me gusta observar y buscar personajes de cuadros y conjuntos escultóricos de los que pueda abstraer, gestos, movimientos, posturas, actitudes, etc. Acudir a los textos teóricos y encontrar referentes, hasta ahora me ha funcionado para mi trabajo en escena.”

“La mojarra enmascarada”, el grupo de teatro independiente del que forma parte desde su creación en 2006, le ha significado una grata experiencia al desarrollar el trabajo escénico con compañeros de diferentes disciplinas artísticas y lograr que varios lenguajes con-

fluyan en la creación de los nuevos mundos de la ficción.

“*Mi vida con la ola*, obra de creación colectiva, es la primera puesta en escena de la agrupación. El equipo lo integramos tres actores y titiriteros: Tania Hernández, Fernando Soto y Rubén Reyes; un diseñador gráfico, Octavio Rodríguez y un músico, Eric Baqueiro. El objetivo de la agrupación es compartir a través del juego escénico las diferentes disciplinas, para producir obras en donde la integración de diversos lenguajes artísticos (música, teatro y diseño), sean el medio para contar peculiares historias. La obra ha participado en los festivales ‘Los títeres nos invaden’, en Xalapa Ver.; y en el V Festival Internacional de Títeres, celebrado en el puerto de Veracruz.”



Hasta el domingo.

De entre lo más significativo cosechado hasta ahora, la presencia en Kiev, Ucrania, gracias a una invitación que recibió la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana para acudir con uno de sus grupos al Primer Festival Internacional de Escuelas de Teatro



Lagrimas crueles.

“Inspiración”, celebrado del 15 al 21 de abril de 2008. La obra elegida fue *8 mujeres*, precisamente con Tania como parte de la compañía.

“Fue una experiencia muy enriquecedora como actriz ya que pudimos compartir experiencias con estudiantes de teatro de diferentes partes del mundo, vimos sus propuestas teatrales y mostramos nuestro trabajo. Pero lo que más me conmovió fue vivir el hecho de que en el teatro la barrera del idioma desaparece, y que a partir del escenario y de las diferentes posibilidades expresivas del actor, pudimos entender y conocer otras formas de pensar y hacer teatro; muchas propuestas se presentaron en inglés, otras en ruso, otras en ucraniano, nosotras en español, pero creo que todos los participantes de ese encuentro pudimos participar del fenómeno teatral.”

Una vez de regreso a México retomaría sus actividades cotidianas que incluyen, además, la docencia de historia del arte en una universidad particular de la ciudad de Xalapa, un taller de teatro infantil en la Casa de Cultura de Coatepec y otro taller de teatro escolar dirigido a estudiantes de la licenciatura en Educación Primaria en la Benemérita Escuela Normal Veracruzana Enrique C. Rebsamen.

“Trabajar con niños me ha llenado de grandes satisfacciones; ha sido muy interesante ver lo que la práctica de una manifestación artística, en este caso del teatro, puede hacer en la personalidad de los niños. Lograr que ellos encuentren en el teatro una manera de expresarse libremente con el mundo, de aprender, de socializar, de trabajar en equipo, de jugar, son para mí objetivos muy importantes en mi trabajo con ellos. También de ello me nutro como actriz; trato de aprender a ser espontánea, a no tener tantos prejuicios, a ser libre. Me encanta trabajar tanto con los niños como con los normalistas, creo que los actores debemos contribuir en la formación de público teatral en nuestro país, y trabajar con ellos desde los talleres considero que es una muy buena oportunidad para que podamos contribuir con un granito de arena a formar nuevos espectadores y también personas cada día más sensibles.”

El cine y la televisión, medios en los que todavía no ha incursionado, también están en la mira de Tania, quien no teme a los retos, como el que implicó, en su momento, el cantar sobre los escenarios:

“Recuerdo que de siempre me ha gustado cantar, pero jamás me atreví a hacerlo en público, hasta que llegué a Xalapa e hice *casting* para una obra musical: *Lágrimas crueles*, quedé en el proyecto y entonces hasta la fecha, el canto me ha acompañado en otras tres producciones más en donde se ha requerido.”



Lágrimas crueles.

Pareciera que, como en el relato de Octavio Paz que ella representó, donde una ola sigue por mar, tierra y aire a un hombre, negándose rotundamente a desaparecer de su existencia, el teatro insiste también en no apartarse de su vida:

“Cada noche de función se presentan nuevos retos y dificultades; cada vez es diferente todo, incluyendo al público; cada día llegas con nuevas experiencias como actriz y ser humano. Y el reto más grande es que cada vez, cada noche, sea un momento con verdad, en donde el teatro *suceda*. Yo espero tener la oportunidad de seguir en el escenario por muchos años y enfrentarme al reto de vivir el aquí y el ahora... sin pensar en el pasado ni en el futuro.”



Ocho mujeres.

EL CONCEPTO DE LA HISTORIA EN DIEGO RIVERA

Ida Rodríguez Prampolini *

El intento de socializar el lenguaje artístico y llegar por medio de una expresión monumental a contar al pueblo, en su mayor parte iletrado, la historia de sus luchas pasadas y las nuevas verdades revolucionarias, para hacer de México y sus habitantes un pueblo libre y culto, fue la gran tarea que se impusieron los artistas mexicanos al triunfo de la Revolución que comenzó en 1910. Entre los muralistas, los conocidos como “los tres grandes”: Orozco, Rivera y Siqueiros dejaron una obra colosal por su extensión, fuerza y maestría. Cada uno de ellos se expresó de manera distinta. José Clemente Orozco nunca tuvo por meta un desarrollo histórico ni tampoco se fijó al nacionalismo sino que se valió, a veces, de ejemplos mexicanos que tratados a través de su preocupación humanista, filosófica y hasta metafísica, convirtió en símbolo que adquirieron monumentalidad social.

David A. Siqueiros, el más congruente en su postura política, al mismo tiempo que tuvo la preocupación por renovar la expresión artística utilizando nuevos materiales y técnicas, intentó desarrollar en los muros la epopeya de la marcha de la humanidad hacia un destino que jamás puso en duda: la liberación de las cadenas opresoras. De los tres, fue Diego Rivera el que se propuso dar a sus compatriotas de manera clara e inteligible una cátedra de historia sociopolítica.

Rivera influyó considerablemente en otro de los grandes del muralismo: Juan O’Gorman, quien también se valió del muro para impartir clases y enseñar por medio de claras y precisas lecciones la historia patria. O’Gorman se consideraba a sí mismo seguidor de Rivera, sin embargo, su afán didáctico lo separaba del maestro. Juan O’Gorman, sigue paso a paso y en detalle ciertos momentos de la historia de México; a veces es el relato exacto y detallado de una región, como cuando emprende la crónica de los avatares del pueblo tarasco, tema que desarrolló en la biblioteca pública Gertrudis



G. Bocanegra, en Pátzcuaro, en el estado de Michoacán; o de una época histórica del país, como en los murales de la Independencia y de la Revolución, en el castillo de Chapultepec. Cualquiera de estos ejemplos es el desarrollo de una lección de historia nacional cuya iconografía sirve, aún en la actualidad, a los maestros de escuelas primarias para ejemplificar los hechos reales que describen en sus cátedras.

Los murales de Diego Rivera, por el contrario, no se ciñen a una cronología lineal, ni tienen la modestia de la objetividad didáctica de los O’Gorman. Son producto de una interpretación, por parte del artista, que responde a una concepción materialista de la historia.

De “los tres grandes”, y en general de los pintores del muralismo, Rivera es el más culto en el sentido enciclopédico y también en el más amplio de una vida llena de experiencias, rica en aventuras y capacidad imaginativa y el que, sin duda, conocía más profundamente el desarrollo artístico de Occidente por haber vivido en Europa muchos de sus años de formación. Poco tiempo antes de integrarse al grupo de pintores revolucionarios, su más cercana producción era su fase

* Doctora en Letras con especialidad en Historia. Miembro desde 1957 del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Investigadora emérita en esta institución. Fundó como directora el Instituto Veracruzano de la Cultura en 1987. Directora General del Consejo Veracruzano de Arte Popular. Premio Nacional de Historia, Ciencias Sociales y Filosofía 2001. Investigadora emérita del Sistema Nacional de Investigadores. Doctora Honoris Causa por la Universidad Veracruzana. En 2002 recibió la Medalla Calasanz por parte de la Universidad Cristóbal Colón. Artículo publicado por la Dra. Rodríguez Prampolini en *Variaciones sobre arte*. Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, México, 2007. Cedido por la autora para su publicación en *Gaceta Colón*.

cubista, por lo tanto, es necesario resaltar que el cambio brusco acaecido en su pintura al retomar el realismo es fruto de sus convicciones políticas, del estudio del materialismo dialéctico y de su acercamiento a la ideología marxista.

Rivera había pasado, con muchos artistas europeos, de la lección de Cézanne a la abstracción idealista y conceptual del cubismo analítico (*Hombre del cigarrillo*, óleo, 1913) y de éste a la síntesis del cubismo a la manera de Gris, Metzinger o de Gleizes que le sirvió para introducir “lo mexicano” en las abstracciones idealistas que pronto iba a abandonar. Su cuadro *El guerrillero* (óleo, 1915) es una obra compuesta de novedades que apuntan al estilo de lo que sería más tarde la Escuela Mexicana de Pintura, pero todavía dentro de un cubismo sintético interpretado por Rivera de una manera muy libre. Las alusiones a México y su situación revolucionaria están presentes por primera vez en este cuadro donde los volcanes, la carabina, el sarape y una serie de elementos compuestos con un colorido fuerte y extravagante, en contraste con el refinamiento cubista francés, evocan al país y una realidad revolucionaria a la que Diego Rivera muy pronto se iba a adherir.

Al llegar Rivera a México pinta su primer mural en el que la ruptura con París es definitiva, pero en el que todavía no se presenta el verdadero lenguaje que desarrollará el artista, y menos aún está visible todavía su concepción política. El muro de *La creación* (1922) en el anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria es una obra de transición en la cual la influencia del impulsor del muralismo, el filósofo José Vasconcelos,



Muro de *La creación* en la Escuela Nacional Preparatoria.

ministro de Educación Pública en esa época, está presente. Lo interesante de esta primera obra de arte público es, por una parte, el retorno de Rivera al lenguaje realista que ya no abandonará, y por la otra, la presencia de las mejores características del artista: apoyo en la

línea del dibujo, sensualidad de las formas, composición bidimensional, rico y suntuoso colorido, todo esto puesto al servicio de un tema y un mensaje cuya finalidad sería desarrollar, como escribió el autor: “los orígenes de las ciencias y las artes, en cierto modo una especie de abreviaturas de la historia esencial del hombre” (Rivera, 1925).

La idea de la esencialidad del hombre junto con la de centrar su visión en la historia es probable que lo hayan llevado a expresarse a través de la belleza de las formas clásicas. Sin embargo, debido al proyecto nacionalista del Estado que se vuelve apremiante ante la necesidad de consolidar la Revolución, Rivera, después de este mural de transición, por una parte sustituye el ideal clásico de belleza por uno nuevo, el ideal de la belleza indígena que junto con Jean Charlot y otros artistas del momento logró estereotipar y por otro lado ilustra su concepción de la historia por medio de la historia de México.

Una vez que Rivera ha encontrado el lenguaje preciso y la belleza de su pueblo, su visión histórica la montará sobre el andamiaje de un supuesto materialismo histórico, dialéctico, más cercano al idealismo de Hegel que al marxismo en que pretendió basar los esquemas que desarrolló con una inventiva visión hollywoodense de la comunicación pública, sin que este juicio tenga en absoluto una intención peyorativa, sino que, por el contrario, con ello se intente señalar uno de los aciertos modernos del muralismo de Rivera.

El tipo de realismo al que se afila Rivera presupone la praxis revolucionaria, el análisis de las contradicciones y el compromiso en la lucha social presente. Es necesario, por tanto, analizar si su pintura cumple o no con sus postulados ideológicos, estudio que nos revelará al mismo tiempo la manera en que despliega su idea de la historia.

El desarrollo de la obra de Diego Rivera desde su regreso a México estará encauzado por los rieles del tema que será dentro de su concepción del realismo, como “los rieles a la locomotora”; según sus propias palabras:

[...] no hay razón en absoluto de espantarse porque el tema sea esencial. Al contrario, precisamente porque el tema es admitido como una primera necesidad, el artista es absolutamente libre para crear una perfecta forma de arte plástico. El tema es al pintor lo que los rieles a la locomotora, no pueden pasarse sin él [...] (Rivera, 1929).

Aunque Rivera concibe el tema dentro de una amplia libertad, sus mejores obras y quizá las más

interesantes desde el punto de vista del mural público son aquellas cuyo tema es específicamente la historia.

En 1929, en Cuernavaca, estado de Morelos, pinta el tema histórico de un caso general, la Conquista de México y particularmente la de la región de Cuauhnauc. El símbolo del triunfo español está ejemplificado por la construcción del propio edificio que alberga las pinturas, el palacio del conquistador Hernán Cortés, donde es patente la sumisión del indígena que desde el momento de su derrota se convierte en el constructor esclavizado que edifica la casa del conquistador y que queda transformado — en la visión de Rivera — en una masa anónima, desposeída de sus instrumentos de trabajo, de sus tierras laborales, de sus costumbres y no representará otro papel que el de comparsa de una historia que ya no le pertenece. La oposición de fuerzas contrarias las ejemplificará resaltando la bondad de los misioneros religiosos con la crueldad de los soldados y encomenderos. La esperanza de la liberación la simbolizará en la figura de dos libertadores cuyas gestas se desarrollaron en el propio estado de Morelos. Las efigies del héroe José María Morelos, uno de los actores de la Independencia y la del general campesino Emiliano Zapata fungen como la síntesis y la esperanza de una lucha de contrarios: españoles *vs* indígenas.

Dos frescos con tema científico emprende Diego Rivera en distintos edificios de la ciudad de México y en los dos utiliza la erudición y la acumulación de datos históricos como argumento central de sus composiciones pictóricas.

Es característica de la compleja actitud de Rivera aceptar en considerable proporción en sus planteamientos de trabajo, las indicaciones o guías del mecenas o de quien le comisiona la obra. Así lo hizo con Vasconcelos en *La creación*, con el embajador norteamericano Dwinght W. Morrow en el Palacio de Cortés en Cuernavaca; con Henry Ford en el Institute of Art de Detroit; y en el Instituto Nacional de Cardiología lo hará con su fundador y director, el doctor Ignacio Chávez, quien fue el que le sugirió los apuntes de la historia de la ciencia del corazón. Como artista del Renacimiento que respeta las verdades de la Iglesia, Rivera recoge las sugerencias del famoso cardiólogo mexicano y en su afán enciclopédico estudia exhaustivamente el tema para poder dar al público, en estos muros, una lección de historia de una rama de la medicina, a la manera usada siempre por Juan O’Gorman. Acerca de este mural el Dr. Chávez escribe:

Pero el trabajo de Rivera tiene todavía otro valor mayor, un argumento sutil e imponderable: es el valor educativo de su obra que deja para las



Muro en el Instituto Nacional de Cardiología.

generaciones jóvenes.

Es la evocación del pasado histórico, con su gran lección de humildad: la voz de los maestros de ayer que guardan vivo el poder estimulante, el llamado de una tradición moldeada a través de los siglos que nos ordenan a seguir adelante.

La juventud que pasa por el vestíbulo (del edificio de cardiología) no puede dejar de familiarizarse con el pensar de estas grandes figuras, y conociéndolas les guiará a cultivar su actitud de veneración (1946).

En las notas que Rivera hace suyas, el doctor Chávez propone una idea de *proyección ascendente del conocimiento*; hace hincapié en el avance de la ciencia lento y trabajoso, avance que contrapone a las rutinas, a los prejuicios, a la ignorancia y al fanatismo. Rivera, apegado al programa general estudia minuciosamente la historia de la cardiología, así como la iconografía de los personajes más eminentes y realiza un verdadero altar barroco con los retratos del grupo de médicos connotados “moviéndose, esforzándose en una marcha ascensional” (1946). Agrupa las efigies de los médicos importantes que realizaron los avances curativos, los descubrimientos anatómicos y fisiológicos, los inventos de aparatos mecánicos o electrónicos, todo concebido dentro de un ordenamiento que refleja más la idea de la

historia de un positivista, científicista, que la de un hombre que ha intentado ver el proceso histórico como un proceso de materialismo dialéctico.

Una idea positivista dentro de la historia vuelve a aparecer en el muro que pinta en el edificio del hospital La Raza, del Instituto Mexicano del Seguro Social (1953-54), como si Rivera en estos ejemplos hubiera tenido presentes las enseñanzas decimonónicas de su maestro en la academia de San Carlos, el paisajista José María Velasco, cuando interpretó pictóricamente *El origen de las especies* de Darwin, en el Instituto de Geología de la ciudad de México.

Con la minuciosidad y apegándose a una descripción decorativa dentro de un fácil realismo, Rivera desarrolla en pequeños escenarios el universo de la medicina prehispánica de un lado, y el de la medicina moderna de México del otro. Aquí tampoco aparece una intención de denuncia ni de lucha social, a excepción quizá de la escena final: en la creación de la institución que vigilará la salud de los trabajadores aparece un grupo de burgueses que son forzados a pagar una parte de la curación de sus empleados: el director del Seguro Social en acto tranquilo y tratado por Rivera con verdadero sentido del humor sustrae con mano el dinero que irá a parar a la institución social.

En el hospital La Raza, como lo había hecho en Cardiología, se trata de la yuxtaposición de escenas de enfermedad y curación que se extiende de abajo hacia arriba como si fueran la ampliación de una historieta de monitos. El mundo prehispánico se escalona en una estructura poética libre que parte del acto del nacimiento: la vida, y continúa por sucesivos grupos que van demostrando la investigación enciclopédica de los códices prehispánicos que Rivera consultó.



Muro en el hospital *La raza*.

El tema de la enfermedad vencida por la ciencia médica moderna está dividido en rígidos recuadros de una gran maquinaria, recursos plásticos que encontramos usados varias veces en los frescos pintados por Rivera. Las escenas modernas y prehispánicas están separadas por la figura de la diosa Tlazoltéotl tal y como aparece en el *Códice Borbónico* (*Códex Borbonicus*).

El apego de Rivera a la historia concebida como apego al dato científico y verdadero y a un conocimiento progresivo y lineal, lo aleja en las obras mencionadas del juego dialéctico que usó en su más ambicioso proyecto histórico: los muros del Palacio Nacional de la ciudad de México (1929-1945-1951).

Rivera, haciéndose el portador del muralismo, describe la intención que tuvo al pintarlo:

También por primera vez en la historia la pintura mural ensayó de plastificar en una sola composición homogénea y dialéctica la trayectoria en el tiempo de todo un pueblo, desde el pasado semi mítico hasta el futuro científicamente previsible y real; únicamente esto es lo que ha dado un valor de primera categoría en el mundo, pues es un aporte realmente nuevo en el arte monumental respecto a su contenido (Rivera en Cardoza y Aragón, 1980:14).



Muro del Palacio Nacional de la ciudad de México.

Es claro que este mural, en toda la obra de Rivera, es el ensayo más claro de intentar desarrollar en pintura la concepción materialista de la historia, por lo tanto es fundamental revisar las propuestas novedosas que Rivera ensaya comunicar a través del contenido y el modo de enfocarlas que adopta.

Lo primero que llama la atención al pasar la vista sobre la enorme superficie totalmente recubierta de figuras que llenan el cubo de la escalera monumental del antiguo palacio de los virreyes de México, es la violencia que domina en las escenas, la lucha sangrienta

de los seres humanos entre sí. Sin embargo, si se avanza por la escalera de la derecha, la sensación de crueldad y guerra disminuye y se nos da entrada a un mundo de paz y calma, donde Rivera nos introduce a su visión del universo prehispánico.

La edad de oro de México de Rivera no corresponde, sin embargo, a la visión de los paraísos perdidos en donde los hombres, como lo describió Hesíodo en *Los trabajos y los días*, “vivían como dioses, con el corazón libre de preocupación, lejos del trabajo y del dolor.”

El mural de Rivera tampoco corresponde al mito común de las civilizaciones, de un paraíso perdido en el que se daba la perfecta armonía entre los seres humanos y entre éstos y la naturaleza, ni a una sociedad sin problemas, ni necesidad de leyes ni organización militar o estatal, sino ilustra a una estructura política y social que tiene como centro el poder, en este caso representado por la figura de Quetzalcóatl, y tienen también sus luchas internas y de clases. Para el artista, el poder prehispánico reside en el dominio de los mitos y la magia por medio de los que ese mundo de los mitos y la magia rodea por arriba la figura central del poder. Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, que en doble representación aparecerá en la parte superior del muro alejándose de la escena iluminada por un sol de cabeza, que se hunde en el poniente.



Muro del Palacio Nacional de la ciudad de México.

Es el fin de una edad que, aunque superficialmente y por el contraste de la violencia general del resto de la obra, parece una edad de oro; tiene no obstante un juego de opuestos que el pintor recalca. A la izquierda, está representado el trabajo enajenado y esclavizado: las pirámides se construyen con mano de obra esclava; la contrapartida de esta sumisión está señalada en la felicidad en el trabajo libre y creador, en el ocio y el goce de los sentidos y en la unión con la naturaleza. Este mundo que se antoja paradisíaco está montado sobre una gran escena de guerra; la lucha social, la guerra florida está ejemplificada por Rivera como la lucha de clases. El

cartel que se lee en el paño opuesto en manos de Karl Marx: “Toda la historia de la sociedad humana, hasta el día es una historia de lucha de clases” cobra realidad en esta primera escena de batalla que viene a minar desde abajo y por dentro la sociedad idílica que, paradójicamente, colocó Rivera sobre ella.

La pared del fondo de la escalera está compuesta por cinco enormes paños que terminan cada uno en un arco y en esa enorme superficie interpretará Rivera la verdadera historia de México una vez que el mito prehispánico ha quedado aniquilado. En el centro exacto de la composición aparece la gran contradicción del emblema nacional: el águila devorando la serpiente. El símbolo de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada fue la auténtica búsqueda de un ideal, ser rastrero capaz de cobrar plumas para volar en las alturas que se convierten en la contradicción máxima en el escudo de México, la serpiente de devorada por el águila que vuela, la realidad prehispánica al revés.

Debajo de ese centro de la nacionalidad, se desenvuelve la historia de la Conquista de México en una gran franja vertical. Arriba comienza la libertad como nación, una vez conquistada la Independencia. El eje central, que divide verticalmente en dos toda la composición, está formado por las efigies de los principales actores de nuestra historia. Curiosamente, el primero es el conquistador Hernán Cortés a caballo y, encima de él, Cuauhtémoc, “el águila que cae”. En el mismo eje central, pero arriba de la gran águila del escudo, está el grupo de luchadores de la Independencia, siendo el padre Hidalgo el centro rodeado de plantas de vid simbolizando introducción de lo prohibido, al mismo tiempo que rompe las cadenas del coloniaje. Más arriba todavía, como culminación de ese centro de hombres medulares de la historia nacional está la figura del general Zapata con el lema “Tierra y Libertad”, junto con la del obrero que señala a lo lejos el mundo tecnificado del futuro que espera al país.

El mayor esfuerzo de Rivera en este gigantesco mural fue el de haber tratado de poner cronológica pero dialécticamente, el movimiento político social hecho de contrarios en pugna, de cuya oposición y enfrentamiento surgirá la nueva síntesis que lleva en sí el germen de la contradicción. Rivera frecuentemente sacrificará la cronología por la presentación simultánea de opuestos y repetirá los retratos de los autores de la historia en pro de la presentación dialéctica de los hechos en que afanosamente se empeña. La lectura del mural se hace casi imposible justamente por el abigarrado movimiento que le imprime en aras de presentar la tesis, la antítesis y la nueva síntesis, tesis a su vez del siguiente episodio.

Por medio de una espectacular lucha casi carnavalesca, de disfraces de animales opuestos a disfraces de armaduras, Diego Rivera enfrenta en la parte inferior del muro a los dos adversarios de cuya guerra y fusión surgirán el pueblo mestizo de México. Del fruto de la violación de una mujer indígena por un soldado español surge la nueva raza protagonista de la historia patria.

La serie de escenas entremezcladas, pero discernibles al fin, presenta siempre a los contrarios. A la Conquista sigue el régimen colonial en el que Rivera, con afán totalizador, trata de incluir todas las fuerzas ejemplificadas por personajes conocidos, fielmente retratados. Marca los órdenes regalista y eclesiástico, las autoridades civiles y religiosas, los virreyes y arzobispos, los inquisidores y los misioneros bondadosos; los frailes, los clérigos y los teólogos, señalando siempre a buenos y malos pero teniendo como finalidad dejar muy claro al espectador que se trata de la explotación del pueblo indígena.

Al movimiento insurgente, libertador, inspirado en el modelo republicano de Estados Unidos, opone Rivera la supervivencia colonial en el monarquismo de Agustín de Iturbide. Imperio contra República y en oposición los primeros hombres de la Constitución de 1924. La República federal tiene como contrapartida la República centralista. Los Estados Unidos dejan de ser el modelo y se convierten en el plumaje del águila del imperio norteamericano que entra al muro en la parte superior del quinto arco mientras que por el primero el águila francesa invasora, que los conservadores han ido a buscar a Europa, huye y sale del muro para siempre. El imperio de Maximiliano es aniquilado, y la República ejemplificada por Benito Juárez y el grupo de liberales es restaurada. Pero de su propio seno surge la contradicción: el liberal Porfirio Díaz se convierte en conservador e instaura por la fuerza del ejército y el poder del capital que Rivera simboliza por medio de las compañías extranjeras una dictadura que la Revolución de 1910 se encargará de liquidar.

La figura del obrero y el lema campesino de Emiliano Zapata: "Tierra y Libertad", presiden desde lo alto el triunfo de la historia. En medio de toda esta dialéctica Rivera no deja jamás de hacer hincapié en las contradicciones dentro de la misma clase y en la lucha de clases en general. Es curioso observar cómo una vez que el artista he enfrentado los grupos contrarios, los triunfadores se vuelven contra su propia clase. Los indígenas se atacan entre sí, los españoles se disparan unos a otros, el pueblo esclaviza al pueblo, y cuando esto sucede, Rivera enmascara a los luchadores fratricidas, los deja sin rostro. Los disfraces de animal

totémicos cubren las caras de los indígenas, los yelmos se dejan caer sobre las caras de los españoles, los soldados disparan sus armas modernas de espaldas como si el artista quisiera señalar el anonimato del pueblo, la inconciencia de la masa, así como señalar la contradicción que la síntesis plantea.

En el paño de la izquierda de la escalera, justo frente al paradisíaco y casi silencioso y quieto mundo prehispánico, Rivera desarrolló un universo aún más conflictivo que el desarrollado anteriormente. Es en esta parte del mural donde encarna la idea de la historia universal. Aquí, por medio de escenas sucesivas va a representar las fuerzas que mueven a la sociedad.



Muro del Palacio Nacional de la ciudad de México.

Haciendo equilibrio, y justo enfrente del sereno Quetzalcóatl, rodeado por sus tres servidores que representan y componen el número 13 astrológico del calendario mexicana, aparecen las fuerzas del capitalismo protegidas y encerradas en una especie de *bunker*. El poder en el mundo moderno ya no es el de un personaje, es el de una sociedad anónima resguardada y protegida por una estructura-maquinaria como aquella del mural de Detroit, pero ahora le sirve de protección al mismo tiempo que de conducto al dinero que roban a las clases explotadas.

Aquí están los militares, los banqueros, el clero, los dueños de fábricas, los intelectuales al servicio de la burguesía, todas las fuerzas del capitalismo industrial y las de aparato ideológico del Estado. Rivera invoca a la virgen de Guadalupe y la coloca como cimiento de la construcción burguesa que se alimenta de la religiosidad del pueblo, cuyas limosnas pasan por los tubos digestivos del gran aparato del poder capitalista.

El grupo de los obreros que de manera enajenante construye el edificio del burgués está colocado justamente frente a los constructores esclavizados también en el trabajo de construir las pirámides del mural de enfrente. El mundo agrícola y vegetal del muro prehispánico basado en los mitos y los elementos: viento,

agua, aire y fuego, contrasta obviamente con el paisaje del universo tecnificado e industrial de la Edad Moderna.

La violencia de la guerra florida del paño primero se multiplica en éste alrededor del centro que encierra el universo tecnificado e industrial de la modernidad. La violencia de la guerra en el último muro se acrecienta rodeando al centro del poder, cuyos personajes parecen no darse cuenta de lo que sucede en torno suyo por estar encerrados en el limbo de la satisfacción y enajenados de la realidad.

Rivera seguramente percibió la dificultad de desarrollar pictóricamente la dialéctica del mundo y las fuerzas liberadoras y recurrió al uso de letreros donde la palabra escrita aclara y amplía el contenido. Así, leemos *Huelga, Tierra y Libertad, Comunista, Agrarista, Caballero de Colón*; y muchos letreros son usados como armas más potentes que la imagen para transmitir el mensaje ideológico que el artista desea recalcar. La figura del obrero que sonríe satisfecho porque lleva el libro *El capital* de Marx bajo el brazo es típico del recurso usado por Rivera.

Karl Marx aparece en lo más alto del muro ocupando justamente el lugar opuesto al Quetzalcóatl que desaparece en la pared de enfrente y que sale del cuadro en su barca serpiente de plumas. El sol poniente que cubre la mítica escena prehispánica ilumina ahora, al levantarse en el horizonte, la figura de Marx concebida como profeta del futuro que señala a lo lejos el mundo: “Toda la historia de la sociedad humana, hasta el día es una historia de lucha de clases” es justamente el argumento que Diego Rivera ha desarrollado en este gigantesco tríptico en el que el artista trató de aplicar y ensayar sus conocimientos y su fe en el materialismo histórico y en la Revolución.

Diego Rivera, como casi toda la generación de primeros muralistas, dejó una serie de escritos sobre sus convicciones políticas, sus principios artísticos y teorizó sobre la importancia de la tarea que se impusieron de hacer un arte absolutamente distinto al arte purista de los países europeos. Por lo tanto es importante, para completar la visión de Rivera sobre la historia, revisar algunos de sus conceptos escritos.

Rivera, en sus declaraciones concibe al arte como una función orgánica útil y necesaria para el hombre tal como el *pan, la carne, los frutos, el agua y el aire*, dada la importancia biológica que tiene el arte, continúa el artista:

todo individuo, grupo, casta o clase que ejerce el poder en la sociedad humana trata de adueñarse y si consolida su dominio se apodera del control de la producción del arte, el cual, necesita ejercer para que su poderío no sea minado, combatido y destruido por el libre ejercicio de la sensibilidad, la imaginación y derechos al cumplimiento libre de las funciones orgánicas de los sometidos al poder. Para lo cual el arte es uno de los más eficaces agentes subversivos. En la contrapartida dialéctica los individuos, grupos, castas o clase en rebelión sobre los que ejercen el poder sobre ellos para explotarlos, tratan siempre de usar el arte y lo buscan, aprovechando su inherente poder subversivo contra los poderes explotadores (1929:147).

No sólo Rivera estaba consciente del poder subversivo del arte sino también los gobernantes. Por eso, dentro del programa nacionalista del presidente, general Álvaro Obregón, la promoción cultural y artística de México fue excepcionalmente cuidada, tanto en la política interior del país como en el extranjero, para prueba de la estabilidad alcanzada por el Estado, al mismo tiempo que como arma de aglutinación nacional.¹

El nacimiento del muralismo fue el mejor ejemplo de la política de la década de los años veinte. Al tener Rivera conciencia del poder del arte como agente transformador y motor de subversión encuentra en su creatividad la manera de ejercer la praxis política, justificar su creencia revolucionaria y colaborar con el proyecto nacionalista en que se embarcó la Revolución.

A pesar de los diversos conflictos de Rivera con el Partido Comunista, con todo y sus frecuentes vaivenes políticos, inclusive a pesar de las discrepancias y sonados pleitos públicos con David A. Siqueiros, éste y muchos otros artistas y críticos han visto en Rivera al artista que, gracias a su madurez y talento, marcó los lineamientos generales del muralismo. Siqueiros, por ejemplo escribe:

Diego Rivera en ese mismo periodo (1922-24), por mayor madurez profesional, por mayor madurez teórica, fue el primero en pasar del misticismo esteticista de nuestros primeros murales (los de la muy primera época de la preparatoria) a un arte de propósito ideológico elocuente, como método esencial para el desarrollo de nuestra intención general a

¹ Sobre este tema es importante revisar la ponencia de la maestra Esther Acevedo, “Nacionalismo y pintura mural en el periodo obregonista”, así como la réplica a este trabajo, de la maestra Mari Carmen Ramírez, de la Universidad de Chicago, presentadas en el Noveno Coloquio de Historia del Arte, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, octubre de 1983.

favor de un arte ligado a los problemas del hombre y la sociedad correspondiente; con esa su teoría y práctica iniciales estableció los principios, iniciales también, que posteriormente han permitido hacer formulaciones más profundas [...] (145).

El cambio radical al realismo que adopta Rivera a su llegada a México es anterior a la gran polémica sobre este estilo pictórico que se dio en la Unión Soviética entre 1934 y 1956. La declaración del realismo como lenguaje oficial impuesto por los teóricos del stalinismo deben haber afirmado a Rivera en el estilo adoptado como vehículo de comunicación revolucionaria. Sin embargo, para que el realismo fuera verdaderamente revolucionario era necesario que fuera hecho con un espíritu proletario y colectivista.

Esto seguramente lo había aprendido Rivera en París al contacto con los intelectuales de izquierda, ya que en 1918 el Proletkut había declarado que: "La cultura proletaria debe tener la marca del socialismo revolucionario para que el proletariado pueda asumir su nueva jerarquía, organizar sus sentimientos mediante el nuevo arte y configurar sus relaciones vitales con un nuevo espíritu auténticamente proletario, es decir colectivista" (Gallas, 1973).

Una de las propuestas fundamentales del Sindicato de Pintores y Escultores, que reunió al grupo de artistas que lanzó el famoso Manifiesto de 1922, tiene esa misma consecuencia ideológica colectivista que, lentamente, fueron abandonando los actores del muralismo en aras del individualismo que acabó por triunfar sobre el trabajo en equipo.

La contradicción de Rivera en este punto es clave para poder entender tanto el tipo de realismo al que se afilia como la interpretación histórica que le da la argumentación. A Rivera parece bastarle la conciencia personal e individual de sentirse revolucionario para hacer frente a un arte revolucionario. Es curioso observar la manera que tiene de resolver esta ambivalencia y defender su individualidad pero disfrazado con el overol del obrero.

Al analizar Rivera su obra de los patios de la Secretaría de Educación Pública se describe como portador de la sensibilidad del pueblo mexicano:

[...] compuso el pintor la decoración de este edificio procurando ahondar en sí mismo, eliminando día por día algo de aquello que no le fuera realmente propio, ya que si lograba una expresión personal más o menos completa, pero totalmente verdadera, esto llenaría el objeto a que aspiraba, puesto que él es una unidad idéntica a las miles que forman la

clase trabajadora. El artista no tuvo que ponerse en una postura espiritual o filosófica, menos aún colocarse en un plano político, sino simplemente escuchar su más hondo sentir, idéntico al de todos sus compañeros (Rivera, 1925:17).

En ese momento Rivera deja de ser el intelectual educado en París, sofisticado y culto, y opta por el proletario revolucionario.

[...] si el pintor es revolucionario, es decir, identificado con la parte de la humanidad que representa el polo positivo de ese gran fenómeno biológico que llamamos Revolución, si es un trabajador en el más amplio sentido de clase y de acción, cualquier cosa que haga como buen artesano, es decir, de modo sincero, será forzosamente una expresión revolucionaria, no importa el tema; si un pintor en las anteriores condiciones pinta un retrato, un ramo de flores, ambas pinturas serán revolucionarias; y si un pintor burgués pinta un cuadro o ejecuta una decoración que represente la apoteosis de la revolución social, a pesar de todo ha hecho una pintura burguesa (17).

La estética subjetivista que encierra estos pensamientos separan a Rivera de la política de partido y de la polémica en que se enfrascaba el Proletkult, al afirmar que sólo un artista de la clase proletaria podría crear el nuevo arte socialista y así realizar la magna obra de interpretación histórica.

Diego Rivera asume su papel de artista revolucionario por el hecho de estar situado en "el polo positivo de ese gran fenómeno que llamamos revolución" y ser una unidad idéntica a la de todos sus compañeros, es decir, los proletarios. Esta manera simplista y romántica de concebir al artista marxista que se entrega a la gran tarea revolucionaria y olvida su formación intelectual burguesa es producto de lo que George Lukács, analizando su propio caso, precisó: "La transición de una clase (burguesa) a la clase directa opuesta (proletaria) es un problema mucho más complejo".

Rivera prueba en su vida y en su comportamiento una situación dual, claramente discernible en sus controversias con el Partido Comunista y en sus devaneos y dependencia con el sistema político mexicano, de quien llegó a ser el pintor oficial en momento de difícil aceptación para un militante. Pero lo más importante que nos queda de él son los cientos de metros que pintó, y a esta obra es necesario atenerse, ya que es su producción la que estamos juzgando y no su postura

ética que aunque, sin duda, influye en su pintura, necesitaría un análisis que nos alejaría del tema de este ensayo.

La conciencia de clase del proletariado, entendida por supuesto no individualmente, sino como clase, es la que en términos marxistas puede transformar el mundo y liberar las relaciones humanas y esto sólo puede lograrlo desarrollando su pensamiento de clase o sea la teoría de la praxis. Por lo tanto, el realismo como lenguaje artístico que puede transmitir la concientización deberá dar cuenta de la estructura de la realidad. Rivera, al intentar la interpretación materialista de la historia, como historia de la lucha de clases, cumple con su papel de intelectual orgánico de la Revolución mexicana pero sobre todo, de la Revolución del proletariado universal y emprende una tarea casi imposible: usar la imagen como arma racionalmente crítica.

Sin embargo, en el resultado final del gran tríptico del Palacio Nacional, las fuerzas que mueven a la sociedad, en el ejemplo de la historia de México, en el panel central, no están claramente determinadas. Rivera plasmó pictóricamente, con una enorme capacidad de síntesis y emoción, la historia de los individuos sobresalientes como fuerzas que determinan los momentos culminantes de lo que él concibió como tesis-antítesis y síntesis.

En el segundo y último mural del enorme fresco le bastan el Manifiesto comunista, la figura de Karl Marx señalando el futuro y el mundo tecnificado para asegurar el triunfo de la clase proletaria sin jamás plasmar la manera de lograrlo, es decir, la mecánica que lo hará posible. De ahí que de hecho convierta al futuro en una utopía previsible, más parecida a la edad de oro prometida. La visión utópica de Rivera es producto de una interpretación mecanicista de la historia donde la función del mundo tecnológico que vendrá será apropiado por el obrero que lea *El capital*.

Esta idea es la base de una de las polémicas de George Lukács que encontramos en el prefacio autorrevisionista de la nueva edición de *History and class consciousness*. Lukács afirma:

El aspecto positivo de esta crítica encierra mis puntos de vista sobre lo económico concretamente. Ésta podrá verse sobre todo en mi polémica contra una idea que tiene una amplia propagación entre ambas posturas: la vulgar comunista materialista y la positivista burguesa.

Ésta es la noción de que la tecnología es el principio que gobierna objetivamente el progreso en el desarrollo de las fuerzas de la producción.

Esto evidentemente lleva al fatalismo histórico,

a la eliminación del hombre y su actividad social; guiando hacia el ideal de que las funciones de la tecnología como una "fuerza natural" social obedecen a "leyes naturales" (1971: xxxiii).

Diego Rivera pecaba, a pesar de su grandeza, de exceso de individualismo y de una cierta mala comprensión del marxismo aunque la explicación podría ser la que ha dado A. G. Lehman en *The marxista as a literary critic*: "De 1924 a 1929 fue posible en Francia que un gran número de surrealistas individualistas se consideraran a sí mismos comunistas en el sentido marxista" (Lehman en Lukács, 1970:73). No me refiero a Rivera como surrealista, sino a la época.

Las discusiones y revisiones de la estética marxista continúan hasta nuestros días y mucho se ha escrito sobre ellas sin que se haya podido establecer, sin cuestionamientos, el papel del realismo dentro del marxismo y aún dentro de la estética socialista.

La propuesta plástica que Rivera despliega en el Palacio Nacional es única y novedosa, tanto práctica como teóricamente. A pesar del subjetivismo, de las caídas idealistas que contiene, de la a veces obvia y simplista concepción de la dialéctica del materialismo histórico; con todo y la evidente dificultad de la lectura y de la imposibilidad de desentrañar la confusa maraña de imágenes y símbolos que esos muros contienen, para cuyo cabal entendimiento es necesario una amplia cultura y conocimientos históricos, los muros del Palacio Nacional, además de su valor estético, tienen el de ser un primer intento pictórico, hecho jamás, de una interpretación materialista de la historia universal concebida como historia de la lucha de clases. Equivocado o no, el intento de Diego Rivera fue ése y queda ahí como obra de arte y documento revolucionario.

Bibliografía

- Cardoza y Aragón, Luis. *Los frescos de la Secretaría de Educación*, SEP, México, 1980.
- Chávez, Ignacio, Diego Rivera. *Sus frescos en el Instituto Nacional de Cardiología*, español-inglés. México, 1946.
- Gallas, Elga. *Teoría marxista de la literatura*, Siglo XXI, México, 1973.
- Lukács, George. *The man, his work and his ideas*, G.H.R. Parkinson, Vintage Book, Londres, 1970.
- Rivera, Diego. *El arquitecto*. Serie 11, núm.5, México, 1925.
- *The revolution in painting*. En *Creative Art*, núm. 4, s/l.
- Siqueiros, David Alfaro. *No hay más rota que la nuestra*. s/e. México, 1945.